

NZ
NEUE ZEITSCHRIFT
FÜR
MUSIK

GEGRÜNDET
VON
ROBERT SCHUMANN



OKTOBER 1961

KARL AMADEUS HARTMANN

Das vorwiegend sinfonische Schaffen Karl Amadeus Hartmanns findet in der ganzen Welt ein immer stärker werdendes Echo. Seine Sinfonien — die achte wird 1962 durch den Westdeutschen Rundfunk Köln uraufgeführt — haben der Sinfonik der Gegenwart entscheidende Impulse verliehen.

Sinfonie Nr. 1 (1937)

Versuch eines Requiems
nach Worten von Walt Whitman
für eine Altstimme und Orchester (27 Min.)

Adagio (1942) — Sinfonie Nr. 2

für großes Orchester (16)

Sinfonie Nr. 3 (1948/49)

für großes Orchester (32)

Sinfonie Nr. 4 (1947)

für Streichorchester (35)

Symphonie concertante (1950) — Sinfonie Nr. 5

für Orchester (16)

Sinfonie Nr. 6 (1951/53)

für großes Orchester (25)

Sinfonie Nr. 7 (1958)

für großes Orchester (32)

Sinfonie Nr. 8 (1961) — Symphonie romantique

in Vorbereitung

Concerto funebre (1939)

für Solovioline und Streichorchester (22)

Konzert (1953)

für Klavier, Bläser und Schlagzeug (16)

Konzert für Bratsche mit Klavier (1955)

begleitet von Bläsern und Schlagzeug (25)

Schott

Simplicius Simplicissimus (Oper)

Drei Szenen aus seiner Jugend
nach H. J. Ch. Grimmelshausen
von Hermann Scherchen, Wolfgang Petzet und
Karl Amadeus Hartmann

Ob ein Musiker ohne den Riemann auskommen kann?

„Riemann-Musiklexikon“, Bd. II, Personenteil L–Z,
zwölfte, völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden.
Herausgegeben von Wilibald Gurlitt. (Verlag B.
Schott's Söhne, Mainz, 1961. XVI, 976 S., Subskrip-
tionspreis: Ganzleinen 86,— DM, Halbleder 94,— DM.)

»Frankfurter Allgemeine Zeitung«
vom 22. Juli

H. H. Stuckenschmidt

... ein gar nicht mehr entbehrliches
Kompendium musikhistorischen Wissens
nach dem Stande von heute.

Auch der zweite Band des großen neuen, auf mehr als
das Dreifache seines ursprünglichen Umfangs gewach-
senen Riemann-Lexikons trägt die Wesenszüge seines
Herausgebers. Wilibald Gurlitt, unter Deutschlands
Musikwissenschaftlern seiner Generation der Vertreter
besten und ungebrochener Traditionen, hat selbst einen
großen Teil wichtiger Artikel neu bearbeitet, vielfach
neu geschrieben.

Mit diesen beiden Bänden ist der biographische Teil
des altberühmten Riemann-Lexikons an die Spitze
aller ähnlichen Enzyklopädien gebracht worden, ein
zuverlässiges, gar nicht mehr entbehrliches Kompen-
dium musikhistorischen Wissens nach dem Stande
von heute.

»Die Welt« vom 22. Juli

Heinz Joachim

Beste deutsche Gelehrtentradition ...
... die Bedeutung des neuen „Riemann“
für unsere Zeit steht fest.

Mit dem zweiten Band: „Personenteil L–Z“ ist nun
die Herausgabe der neuen (zwölften) Auflage von
Hugo Riemanns berühmtem Musiklexikon in einer
entscheidenden Phase abgeschlossen worden. Noch
fehlt der dritte Band: der „Sachteil“, der sich die Be-
handlung theoretischer, stilistischer und wissenschaft-
licher Spezialfragen vorbehält. Aber schon heute darf
gesagt werden, daß diese Trennung der Sachgebiete,
die dreiteilige Aufgliederung des Gesamtwerkes, sich
als große Erleichterung für den Leser erweist und auch
künftig in der Praxis bewähren wird.

Das alles ist in den neuen „Riemann“ eingegangen.
Schon dieser Hinweis kann genügen, die große Bedeu-
tung dieser Auflage zu unterstreichen und die unge-
wöhnlich umfangreiche Vorarbeit zu charakterisieren,
die hier geleistet worden ist. Ihre Qualität ist gewähr-
leistet durch die Persönlichkeit und sachliche Autorität
eines Gelehrten vom Range Wilibald Gurlitts, der
— noch selbst Schüler von Hugo Riemann und als sein
Assistent bereits bei der achten Auflage besonders
ausgewiesen — als Herausgeber verantwortlich zeich-
net und offenbar auch in der Auswahl seines Mit-
arbeiterstabes jenes hohe Verantwortungsbewußtsein
hat walten lassen, das die Aufgabe erfordert.

Beste deutsche Gelehrtentradition, die ohne privaten
Ehrgeiz und persönliches Geltungsbedürfnis die „Sache“
um ihrer selbst willen betreibt, hat in diesem neuen
„Riemann“ ihren Niederschlag, ja, man möchte sagen:
ihre Wiederauferstehung gefunden.

Weit größere Aufgaben wird der dritte Band des
Werkes an den Herausgeber und seine Mitarbeiter
stellen. Hier wird es wesentlich darauf ankommen,
den Wandel der Auffassungen auf musikalischem Ge-
biet nicht nur zu registrieren, sondern auch zu akzen-
tuieren, Farbe zu bekennen, Stellung zu nehmen. Sie
mag ausfallen wie sie will: die Bedeutung des neuen
„Riemann“ für unsere Zeit steht fest.

Schott

122. Jahrgang Heft 10 / 1961

CARL DAHLHAUS:	Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik	387
BERNHARD HANSEN:	„Nonnenwerth“ — Ein Beitrag zu Franz Liszts Liedkomposition	391
HERMANN STOFFELS:	Ein Robert-Schumann-Dokument in Krefeld	395
HANS HOLLANDER:	Chopin als Vorläufer des Impressionismus	400
GRETE BUSCH:	Busch ging nach Glyndebourne — Erinnerungen an einen großen Dirigenten (6. Fortsetzung)	402
DAS MUSIKLEBEN:	Salzburg: Festspiele 1961 — Eine neue Hofmannsthal-Oper / München: Opernfestspiele 1961 / Regensburg: Bayerisches Chorfest 1961 / Ansbach: Große Tage mit Bach / Passau: Europa cantat / Altenberg bei Köln: Schlesien und seine Nachbarn / Griechenland: Opernfestspiele in Epidauros / Venedig: Surrealistischer Opern-Ulk — Dali-Premiere / Schweiz: Tagung bei Hermann Scherchen in Gravesano — Neue Theaterbauten in der Schweiz / Israel: Deutsche Musiker in Jerusalem und Tel Aviv / Washington: Musikfest der Moderne / Bloomington (USA): Uraufführung einer Oper von Walter Kaufmann	405
DIE INFORMATION	426
BÜCHER:	Paula Rehberg, „Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens“; Zdenko von Kraft, „Große Musiker“; K. H. Ruppel, „Musik in unserer Zeit“	431
NOTENBEILAGE:	Lieder von Carl Friedrich Zelter	433
CHOR UND SINGSCHULE	434
BILDER:	Insel Nonnenwerth (Stich um 1840) / Zwei unbekannte Schumann-Autographe / John Christie und Frau Grete Busch (Chillingworth) / „Das Bergwerk zu Falun“ von R. Wagner-Régeny (Ellinger) / „Simone Boccanegra“ von G. Verdi (Ellinger) / „Idomeneo“ von W. A. Mozart (Ellinger) / „Thamos, König in Ägypten“ von W. A. Mozart (Felicitas) / „La Finta Giardiniera“ von W. A. Mozart (Toepffer) / Teresa Stratas und Spyro Poera in „Nausikaa“ von P. Glanville-Hicks (dpa) / Salvador Dali und Lorenzo Alvary in „Die spanische Dame und der römische Kavalier“ von A. Scarlatti (Film) / David Oistrach, Königin Elisabeth von Belgien und Pablo Casals (Gebauer) / Wolfgang Fortner und Olivier Daniel / Bruno Maderna (pit ludwig)	

Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik

Zum 150. Geburtstag des Komponisten

Die Symphonien und Symphonischen Dichtungen Franz Liszts sind veraltet und dennoch modern. Und das Moderne ist dem Veralteten nicht entgegengesetzt, wie die Sezessionen des 19. Jahrhunderts der Konvention, sondern untrennbar mit ihm verschränkt. Veraltet ist gerade ein Moment, das am sinnfälligsten sezessionistische Züge trägt: die Idee des literarischen oder bildlichen Programms. Der Weg, den sie der Musik vorzeichnete, ist an ein Ende gekommen, das unwiderruflich zu sein scheint. Sieht man aber in der Entwicklung der Musik eine Geschichte weniger der Ideen als der kompositorischen Probleme, so zeigt sich, daß Liszt in der Ordnung des Tonmaterials eine musikalische Denkweise vorausgenommen hat, die erst in unserem Jahrhundert zu einem unbefangenen Bewußtsein ihrer selbst gekommen ist.

Vorausgenommen aber wurde das Neue in einer Sprache, deren Vokabular durch keine Dialektik vor dem Vorwurf, veraltet zu sein, gerettet werden kann. Um bei Liszt ein Stück Vorgeschichte der Neuen Musik zu entdecken, genügt es nicht, herausgebrochene Details wie das zwölftönige Thema der „Faust-Symphonie“ zu zitieren, das aus vier zerlegten übermäßigen Dreiklängen besteht. Denn so modern der übermäßige Dreiklang und die Ganztonleiter wirken, so leer und ausgehöhlt waren schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts der verminderte Septakkord und die chromatische Skala. Und in Liszts Kompositionstechnik werden die verschlissenen Akkordformen von den antizipatorischen nicht unterschieden.

Neu aber ist die Ordnung, die Liszt einem Tonmaterial aufprägte, dessen Differenzierung in Abgenutztes und Unverbrauchtes er vernachlässigte, obwohl sie sich ihm nicht weniger als anderen aufgedrängt haben muß. Daß bei Liszt die Tonalität brüchig wird und ihre formale Funktion nicht mehr erfüllt, ist oft bemerkt worden. Was aber Liszt an ihre Stelle setzte, welche Konsequenzen er aus ihrem Zerfall zog, wurde kaum untersucht, weil es zu genügen schien, die Rechtfertigung des formal Fragwürdigen der Symphonischen Dichtungen im literarischen Programm zu suchen oder in der großen Geste, die sich über die Risse im musikalischen Gefüge hinwegsetzt.

I

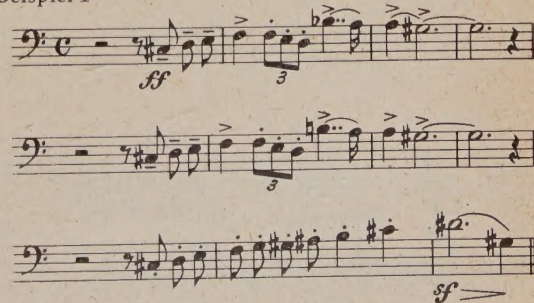
Der erste Satz der Dante-Symphonie, „Inferno“, scheint, wenn man den Schluß als genügendes Kriterium gelten läßt, in d-Moll zu stehen; das Vorzeichen aber fehlt. Man könnte vermuten, daß

Liszt, dem wie Brahms und Robert Franz archaisierende Tendenzen nicht fremd waren, d-Dorisch meine. Näher aber liegt die Möglichkeit, daß er sich bewußt war, den überlieferten Tonartbegriff aufgehoben zu haben. Denn die Ordnung, die er dem Tonmaterial im ersten Satz der Dante-Symphonie aufprägte, läßt sich am sinnfälligsten in der Form eines „Zirkelschlusses“ darstellen, in dem die Tonart nur mehr als sekundäres, abhängiges Moment erscheint.

Die chromatische Skala wird in der Dante-Symphonie in Quartgänge wie d-cis-c-h-b-a / gis-g-fis-f-e-dis gegliedert. Ein chromatischer Quartgang repräsentiert, nicht anders als im 17. oder 18. Jahrhundert, eine Molltonart, die chromatische Skala also zwei Molltonarten im Tritonusabstand (d-Moll und gis-Moll). Die Grundterzen der Molltonarten bilden zusammen einen verminderten Septakkord (d-f-gis-h); drei verminderte Septakkorde im Halbtonabstand aber ergänzen sich zur chromatischen Skala. Der „Zirkelschluß“, an dessen Anfang statt der chromatischen Skala auch der verminderte Septakkord oder die Molltonarten im Tritonusabstand gesetzt werden könnten, ohne daß sein Sinn sich änderte, ist nicht die einzig mögliche, aber die einfachste Darstellung eines musikalischen Denkens, das die festen Ausgangspunkte des Komponierens, Tonart und Thema, durch ein gleichsam schwebendes, nur in sich selbst gestütztes System von Beziehungen ersetzt. Das Moderne, Antizipatorische an Liszts kompositorischem Verfahren ist ein „Funktionalismus“, der in der Musik nichts „substantiell“ Gegebenes außer dem ungegliederten, qualitätslosen Material der chromatischen Skala mehr gelten läßt.

Dem Anfang der Introduktion (Thema 1a und b) liegen drei Dante=Verse zugrunde: „Per me si va nella città dolente“, „Per me si va nell' eterno dolore“, „Per me si va tra la perduta gente“.

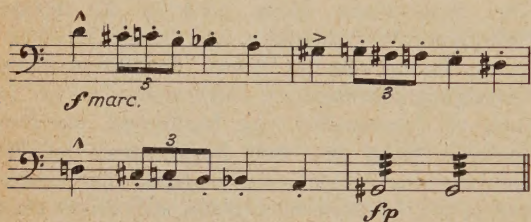
Beispiel 1



Das Gerüst der zweiten Zeile bildet der verminderte Septakkord d–f–gis–h; in der ersten Zeile ist er zu d–f–gis–b alteriert – eine Interpretation als Terzquartakkord der IV. Stufe mit hochalteriertem Grundton wäre wegen der Analogie der Zeilen verfehlt. Die d-Moll-Quinte erscheint als bloßer Durchgang oder Vorhalt; der Septakkord ist also nicht auf den Grundakkord, sondern umgekehrt der Grundakkord, dessen Name seinen Sinn verliert, auf den Septakkord bezogen. Die dritte Zeile, der Nachsatz des Themas, exponiert zwei Molltonarten im Tritonusabstand, d-Moll und gis-Moll, deren Grundterzen vom verminderten Septakkord abgeleitet sind oder ihn konstituieren – die Wechselwirkung der Momente in Liszts Tonordnung schließt eine eindeutige Terminologie aus. Die Terzen bilden das Gerüst der melodischen Sequenz cis–d–e–f / g(fisis)–gis–ais–h. Die Quinte dis erscheint, analog zur d-Moll-Sexte b, als Aiteration des verminderten Septakkords: die Tonart ist nicht Voraussetzung, sondern Resultat.

Der Baßgang, der den Übergang von der Introduction zum Hauptthema vermittelt, ist melodisch in Quartgänge gegliedert, repräsentiert also die Tonarten d-Moll und gis-Moll.

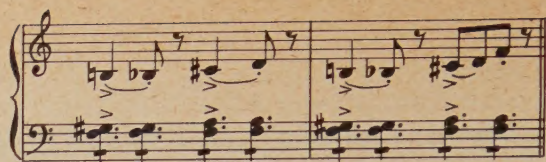
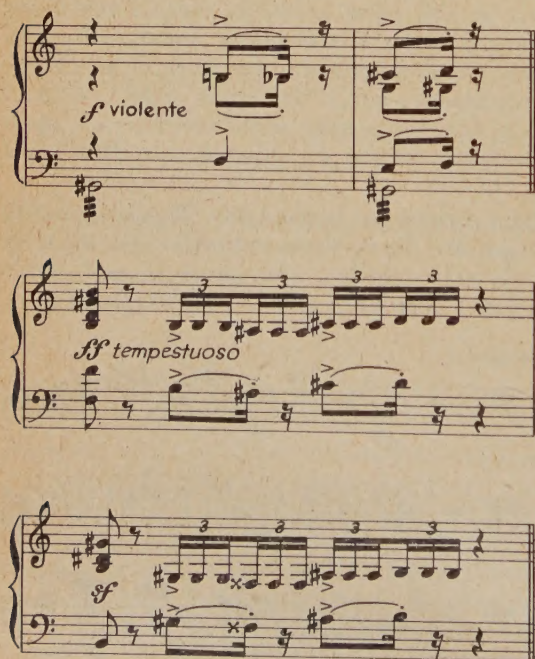
Beispiel 2



Das Akkordfundament aber bildet der verminderte Septakkord d–f–gis–h, so daß man gezwungen ist, eine Verschränkung von zwei sieben-tönigen Tritonusgängen, d'–gis und gis–d, zu hören. Erst an späterer Stelle wird der melodisch vorgezeichnete Tonartenkontrast auch harmonisch, durch einen Akkordwechsel, ausgedrückt.

Auch das Hauptthema läßt Liszt aus dem verminderten Septakkord d–f–gis–h hervorgehen.

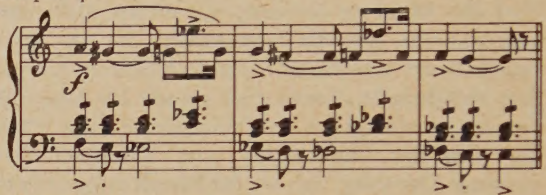
Beispiel 3



Die Antizipationen in der langsamen Introduction sind Paraphrasen des „Leitakkords“; erst die dritte Fassung, Allegro frenetico quasi doppio movimento, steht in d-Moll. Daß Liszt in der zweiten Fassung ais statt b notiert, ist kein orthographischer Zufall: Auch die Sequenz in gis-Moll charakterisiert das Modell als h-Moll; h-Moll aber ist die dritte Tonart, deren Grundterz der verminderte Septakkord gis–h–d–f enthält.

Der Nachsatz des Hauptthemas beruht auf dem chromatischen Quartgang, den das zweite Thema antizipierte.

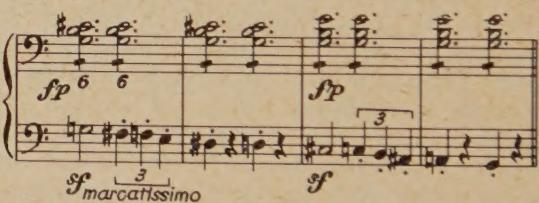
Beispiel 4



Die Akkordfolge II $\frac{4}{3}$ –V⁷ erscheint einerseits als Entwicklungsstufe zwischen der phrygischen Kadenz und dem „Tristan=Akkord“. Andererseits zeichnen sich die Umrisse der verminderten Septakkorde f–h–d–gis, es–a–c–fis und des–g–b–e ab, die in der folgenden Überleitung, Presto molto, in Gruppen von 16, 16 und 2 Taktunvermittelt nebeneinander gesetzt werden.

Der chromatische Baßgang kehrt als Nachsatz einer Schlußgruppe wieder, die auf den Stufen H=Dur/e-Moll exponiert und nach C=Dur/f-Moll transponiert wird.

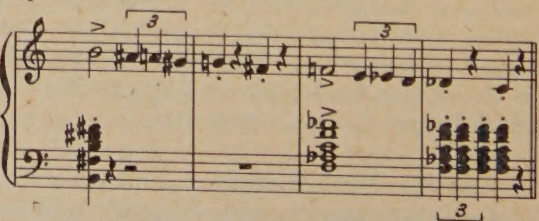
Beispiel 5



Der Zusatzton zu den Mollakkorden ist, da die Dissonanz nicht aufgelöst wird, als sixte ajoutée und nicht als Grundton eines Septakkords zu verstehen.

Die Modulation der Schlußgruppe von H=Dur nach f-Moll spiegelt sich, gleichsam perspektivisch verkürzt, in den Akkorden H=Dur und f-Moll, die gegen Ende der Exposition den im Baßgang latenten Kontrast zwischen zwei Tonarten im Tritonusabstand sinnfällig werden lassen.

Beispiel 6



Die Modifikation des h-Moll=Akkords, der dem latenten d-Moll=Akkord der Introduction entspräche, zu H=Dur ist vorgezeichnet in dem Moll-

akkord mit *sixte ajoutée*, der in den Grundterzen einer Dur- und einer Molltonart im Tritonusabstand zerlegt werden kann ($g-h/cis-e = h/dis/f-as$). Und andererseits erscheint der Mollakkord mit *sixte ajoutée* als Variante des verminderten Septakkords, der in der Introduction das Akkordfundament des Baßgangs bildete. Die Veränderungen der Akkordgestalt und der Akkordfolge stehen in genauer Korrelation zueinander.

Die Akkordfolge H=Dur/f=Moll wird in Ganztonsequenzen auf die Stufen Des=Dur/g=Moll und Es=Dur/a=Moll versetzt. Die drei verminderten Septakkorde aber, als deren schärfere Formulierung die Akkordsequenz erscheint, ergänzen sich zur chromatischen Skala, die Liszt in dem Baßgang zum Thema prägte.

Die „Vorformung“ des Materials in der Dante-Symphonie ist von der Reihentechnik grundverschieden. Sie erscheint nicht in der Gestalt einer festen Tonordnung – es wäre verfehlt, den verminderten Septakkord, die chromatische Skala oder den Tritonusabstand der Tonarten als „Substanz“ des Satzes zu interpretieren –, sondern besteht in nichts anderem als den Beziehungen zwischen den verschiedenen Momenten. Nur sofern auch die Reihe als Gestalt gewordener Inbegriff von Beziehungen verstanden wird, kann man von einer Ähnlichkeit sprechen. Liszts Ausgangspunkt aber bildete die Harmonik, nicht die Melodik; und seine „Vorformung“ des Materials ist im strengen Sinne, was die Dodekaphonie nur dem Schein oder Anspruch nach ist: ein „Tonalitätsersatz“.

II

Eine Vorstufe zum „Inferno“ der Dante-Symphonie, zu einer Harmonik, in der sich unter einer tonalen Oberfläche neue Prinzipien einer „Vorformung“ des Tonmaterials abzeichnen, bildet die harmonische Konzeption der symphonischen Dichtung „Hamlet“, die auf dem Kontrast zwischen zwei Molltonarten im Halbtonabstand, h=Moll und c=Moll, beruht. Ein Versuch, alle harmonischen Ereignisse auf h=Moll zu beziehen, wäre eine Verzerrung.

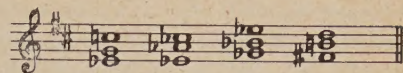
Beispiel 7



Zwar ist es möglich – wenn man sich an den Buchstaben der „harmonischen Logik“ klammert –, den c=Moll=Akkord am Anfang der langsamen Introduction als Nebenstufe in h=Moll zu erklären: als Mollvariante der tiefalterierten, „neapolitanischen“ II. Stufe. Aber es ist sinnlos; bei unbefangenen Hören entsteht der Eindruck eines unvermittelten Gegensatzes zwischen zwei Tonarten. Und daß der Anfang als ungelöster Widerspruch gemeint ist, zeigt die Fortsetzung.

Die harmonische Sequenz:

Beispiel 8



die dem zweiten Thema:

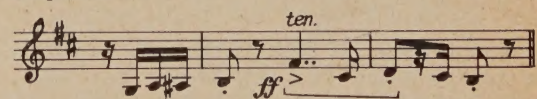
Beispiel 9



und seiner Transposition zugrunde liegt, vermittelt zwischen den Extremen; und damit ihre Funktion, einen Zusammenhang zwischen zunächst Unverbundenem zu stiften, sinnfällig wird, muß der Anfang als abrupte Setzung wahrgenommen worden sein. Durch „harmonische Logik“ ist in der Sequenz nur der zweite Akkord mit dem dritten verbunden, formal dagegen der erste mit dem zweiten und der dritte mit dem vierten. Der tonale und der formale Zusammenklang klaffen auseinander; sie sind nicht, nach dem traditionellen Schema harmonischer Sequenzen, in Parallele gesetzt, sondern verhalten sich gleichsam komplementär. Und ohne Berücksichtigung des Verfahrens, Brüche im harmonischen Gefüge durch formale Mittel auszugleichen, ist die Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert nicht zu verstehen.

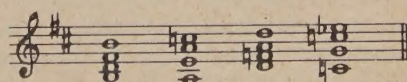
Die Anfangsintervalle des Introductionsthemas, Quarte und Halbton, erscheinen im Vordersatz des Hauptthemas in der Umkehrung.

Beispiel 10



Im Nachsatz wird, ohne tonale Vermittlung, ein a=Moll=Akkord exponiert, den die Fortsetzung des Themas festhält. Und durch Transposition des Themas von h=Moll nach d=Moll entsteht eine Akkordsequenz, die einerseits konstruktiv der Sequenz des zweiten Themas entspricht – wie dort verhalten der tonale und der formale Zusammenhang sich komplementär zueinander – und andererseits deren Modulationsrichtung umkehrt: Das Ziel, h=Moll, wird zum Anfang und der Anfang, c=Moll, zum Ziel.

Beispiel 11



Die Tonart der Ophelia=Episode, Des=Dur, wird exponiert als tiefalterierte, „neapolitanische“ II. Stufe in c=Moll, durch die Fortsetzung aber zur Dominante in fis=Moll, also zur zweiten Dominante in h=Moll umgedeutet. Doch vermittelt die Episode nicht nur zwischen c=Moll und h=Moll, sondern reflektiert auch in Dur den Gegensatz zwischen Tonarten im Halbtonabstand.

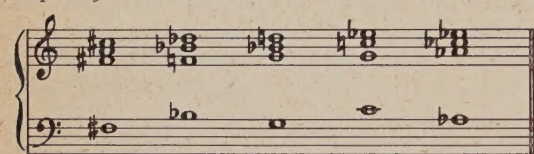
Beispiel 12



Und daß Cis=Dur sich zu D=Dur verhält wie h=Moll zu c=Moll, soll – wie das Zitat aus dem zweiten Thema zeigt – als Formgedanke aufgefaßt werden.

Die kurze Durchführung, eingefügt zwischen die Exposition und die Wiederkehr des Ophelia=Themas, besteht aus Sequenzen eines viertaktigen Modells, das aus dem Anfang des zweiten und dem des dritten Themas zusammengesetzt ist.

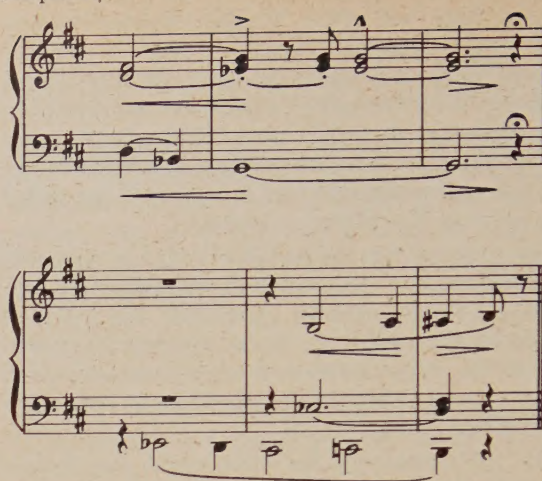
Beispiel 13



Die Grundakkorde der einzelnen Tonarten sind, außer g=Moll und c=Moll, durch nichts als durch einen gemeinsamen Ton miteinander verbunden. Nur das äußerlichste Merkmal harmonischen Zusammenhangs, das „harmonische Band“ nach der Terminologie Moritz Hauptmanns, bleibt im Zerfall der Tonalität erhalten. Andererseits zeichnen sich, wie im „Inferno“ der Dante-Symphonie, neue Prinzipien der harmonischen Konstruktion ab. Erstens bilden, nach dem Modell des Gegensatzes zwischen h=Moll und c=Moll, drei Mollakkorde in Halbtonabständen, fis–g–as, das Gerüst der Tonartenfolge. Zweitens erscheint fis–b als Umkehrung und c–as als Originalgestalt der Akkordfolge, von der das zweite Thema getragen wird. Drittens ergänzen sich die fünf Akkorde zu einer elftönigen Skala, und der fehlende zwölfte Ton (e) erscheint als Grundton der unmittelbar folgenden Wiederkehr des Ophelia=Themas. Mit dem Prinzip der Akkordverbindung durch einen gemeinsamen Ton verschränkt sich eine Tendenz zur „komplementären Harmonik“.

Der Tonartengegensatz zwischen h=Moll und c=Moll, der die harmonische Konzeption des „Hamlet“ bestimmt, wird am Schluß des Werkes, in der Coda, oder genauer: dem „Auflösungsteil“, auf die kürzeste Formel gebracht.

Beispiel 14



Er erscheint wieder, wie am Anfang der Introduction, als unvermittelter Widerspruch.

III

Die harmonische Konzeption des „Hamlet“ und des „Inferno“ erinnert an den Begriff des „ordre omnitonique“, den Fétis 1844 im „Traité de l'harmonie“ und schon 1832 in Vorlesungen entwickelte, die Liszt, wie Fétis erzählt, gehört hat. Der „ordre omnitonique“ ist eine Verallgemeinerung des „ordre pluritonique“, des Verfahrens, entlegene Tonarten durch enharmonische Umdeutung vermittelnder Töne oder Akkorde zu verbinden. Das Prinzip des „ordre omnitonique“, das Hugo Riemann als „schwindelnden Ausblick in das harmonische Chaos der fortgesetzten enharmonisch-chromatischen Modulation“ verpönte, besagt nichts anderes, als daß alle Töne oder Akkorde auf alle Tonarten bezogen werden können. „Un son étant donné, trouver des combinaisons harmoniques par lesquelles il puisse se résoudre dans tous les tons, et dans tous les modes.“

Aus der Zeit, in der Liszt von Fétis den Begriff des „ordre omnitonique“ übernahm, stammt eine Kompositionsskizze, „Essai sur l'indifférence“, die im Manuskript N 6 des Weimarer Liszt=Archivs überliefert ist und von Rudolf Kókai 1933 in seiner Freiburger Dissertation über „Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken“ publiziert wurde. Der Titel darf, obwohl er auf ein Buch des Abbé Lamennais anspielt, auch musikalisch beim Wort genommen werden. Die „indifférence“ wird durch eine Modulation umschrieben, in der verminderte Septakkorde, enharmonisch umgedeutet, zwischen Tonarten im Tritonusabstand – c=Moll und fis=Moll, h=Moll und f=Moll – vermitteln. Der tonale Umriß ist der eines „ordre“, wenn nicht „omnitonique“ so doch „pluritonique“. Das Modulationsverfahren aber ist konventionell: der verminderte Septakkord fungiert noch als Dominante, als Kitt zwischen den Tonarten; er ist noch nicht, wie im „Inferno“ der Dante-Symphonie, zum funktionslosen Akkord erstarrt, der die Grundterzen von Molltonarten im Tritonusabstand zusammenfaßt, ohne tonal zu vermitteln. Dennoch ist in der frühen Skizze nicht nur die harmonische Konzeption vorgezeichnet, die Liszt Jahrzehnte später im „Hamlet“ und im „Inferno“ entwickelte, sondern auch die Stimmung, die am Ursprung der

Moderne steht. Es ist die Schwermut, die Kierkegaard „die Krankheit unserer Zeit“ nannte. „Ennui“ und „indifférence“, die Liszt zugleich lähmten und vorwärtstrieben — im Skizzenbuch notierte er: „Je sais bien ce que je ne veux pas, mais je ne sais pas ce que je veux“ —, sind nicht unvermittelt religiös zu deuten — als „Trübsal der armen Menschenkinder“ —, wie es Liszt später wollte. Sondern sie entspringen einer Schwermut, vor deren Blick der „Weltlauf“ zu dem Bild leerer Geschäftigkeit erstarrt, das Mahler im Scherzo seiner zweiten Symphonie entwarf. Bis in die Zeit, in der Liszt sich zum Virtuosen ausbildete, reichen

die Motive zurück, die ihn später zum Verzicht zwangen.

Heine sprach 1832 von Liszts „caractère mal assis“. Und Liszt antwortete in einem „offenen Brief“: „Sollte diese Anschuldigung, die Sie auf mich, auf mich allein werfen, des Rechtes und der Billigkeit wegen nicht unserer ganzen Generation zur Last gelegt werden? Bin denn ich allein es, der in der Zeit, in der wir leben, schlecht sitzt? Sitzen wir denn nicht alle zusammen sehr schlecht zwischen einer Vergangenheit, von der wir nichts mehr wissen wollen, und einer Zukunft, die wir nicht kennen?“

Bernhard Hansen

»Nonnenwerth«

Ein Beitrag zu Franz Liszts Liedkomposition

Vor einiger Zeit hat Frits Noske ein bisher unbekanntes Lied Franz Liszts mitgeteilt und analysiert¹⁾. Er hat damit einen ganzen Komplex von Fragen angerührt, der erst bei einer allfälligen neuen Gesamtausgabe der Werke Liszts gelöst werden kann und auf dessen Problematik hingewiesen sein soll, ohne daß eine abschließende Behandlung hier möglich wäre.

Zwischen der von Noske in der Pariser Bibliothèque Nationale aufgefundenen und in seiner Schrift publizierten „Elégie“ auf Worte von Etienne Monnier und Liszts bekanntem Lied „Nonnenwerth“ bestehen sehr enge Beziehungen. Da das letztere von Liszt mehrfach bearbeitet wurde, entsteht ein ganzer Stammbaum von Fassungen — ein Phänomen, das sich bei fast jedem Werk Liszts auftut und das bei einer gründlichen Beschäftigung mit Liszts Musik nicht übersehen werden darf, da es tief ins Zentrum seines Persönlichkeitsstils stößt.

Nach Raabe gehören zur „Nonnenwerth“-Familie folgende Stücke:

R.=VH²⁾. 618 „Nonnenwerth“. Erste Fassung spätestens 1841 entstanden³⁾, erschienen 1843⁴⁾. Zweite Fassung erschien 1860. Die Handschrift hiervon ist mit vielen nachträglichen ironischen Bemerkungen versehen.

R.=V. 213 „Nonnenwerth“. Bearbeitung für Klavier, erschienen 1844, 1872, 1877 und in einer letzten, sehr veränderten Ausgabe als Beilage zur „Neuen Musik-Zeitung“ 1883.

R.=V. 64 „Feuilles d'Album“. Nr. 2 ist eine am Schluß wesentlich veränderte und erleichterte Fassung von R.=V. 213⁵⁾.

R.=V. 463 „Nonnenwerth“. Bearbeitung für Klavier und Violine (oder Violoncello), unveröffentlicht, vielleicht nicht von Liszt.

Es kommt nun hinzu die „Elégie“ auf Worte von Etienne Monnier, erschienen spätestens 1845, da sie in diesem Jahr in der Bibliothèque Nationale hinterlegt worden ist.

Um das Bild abzurunden, kann noch auf ein weiteres, jedoch nur sehr schwach beglaubigtes Stück hingewiesen werden. Die Franziskanerin M. Paula zitiert⁶⁾ den Text eines Liedes, das der Geistliche Smets, der gleichzeitig mit Liszt auf Nonnenwerth gewesen sein soll, gedichtet und das Liszt in „seine melodischen Weisen gekleidet“ haben soll:

Umrauscht von grüner Welle
da liegt ein Inselland,
das ist die liebe Stelle,
die hat mich festgebannt . . .

Nun ist von einer solchen Vertonung bisher unter Liszts Kompositionen nichts gefunden worden, und auf die Weise von „Nonnenwerth“ passen die Reime wegen des ganz anderen Versmaßes nicht. Es bleibe einstweilen unentschieden, ob es sich hier um eine Verwechslung handelt, ob das Stück verloren ist oder ob Liszt nur gelegentlich sich erboten hatte, das Gedicht zu vertonen, wie er es aus Gefälligkeit zu tun pflegte, und es dann doch nicht ausgeführt hat.

Über Liszts persönliche Beziehungen zu Nonnenwerth sprechen, heißt ein ganzes Kapitel seiner Biographie aufrollen. 1834 lernte Liszt in Paris die schöngeistige Marie Gräfin d'Agoult geborene Comtesse de Flavigny kennen. Die Liebenden



Die
Insel Nonnenwerth
Stich um 1840

flohen — ein unerhörter Vorgang — aus Paris und fanden 1835 in Basel wieder zusammen. Am 18. Dezember des gleichen Jahres wurde aus der freien Vereinigung die Tochter Blandine geboren, der am 25. 12. 1837 Cosima, die spätere Gattin Bülow und dann Wagners, und am 9. 5. 1839 Daniel folgten. 1835 hatte Liszt eine Stelle als Klavierprofessor am Genfer Conservatoire angetreten, aber 1837/38 begannen seine großen Konzertreisen, auf denen die Gräfin ihn anfangs begleitete. Schon 1839 kam es indes zur vorläufigen Trennung. 1840 war Liszt in mehreren rheinischen Städten aufgetreten, 1841 verbrachte er dann mit der Gräfin und den Kindern eine Ferienzeit im Spätsommer auf Nonnenwerth, von wo aus er in Städten der Umgebung konzertierte. Im September 1842 und im Sommer 1843 wurden die gemeinsamen Aufenthalte fortgesetzt. 1844 wurde die Trennung endgültig. Restlos geklärt ist das Verhältnis der folgenden Jahre bisher nicht; noch 1846 bestand eine Korrespondenz.

Über die Geschichte von Rolandswerth oder Nonnenwerth gibt es einige ältere Arbeiten⁷⁾. Seit dem Mittelalter ist die Insel, auf der Erzbischof Friedrich I. von Köln 1122 ein Kloster gegründet hatte, mit der Rolandssage verbunden. Die wechselvolle Geschichte bis ins 18. Jahrhundert interessiert in diesem Zusammenhang nicht. 1773 brannte das alte Klostergebäude ab; der Neubau wurde 1778 abgeschlossen. Durch das Consular-Decret von 1802 wurde auch das Kloster Rolandswerth säkularisiert, doch durften die Insassinnen bis 1822 dort wohnen bleiben. 1821 wurde das Anwesen durch die preußische Regierung verkauft. Der neue Besitzer richtete einen Gaststättenbetrieb in den weitläufigen Räumen ein, der jedoch nicht florierte, obwohl das romantische Eiland in Bonner Universitätskreisen als beliebtes Ausflugs-

ziel bekannt war. Ernst Moritz Arndt soll verschiedentlich dort gewesen sein. Der Inhaber, Sommer, mußte 1835 wegen Verschuldung den Besitz an die Familie Cordier abtreten und führte die Wirtschaft bis 1844 als Pächter weiter. Auch Liszt soll sich mit dem Gedanken getragen haben, den Besitz zu kaufen.

Während seiner Aufenthalte auf Nonnenwerth empfing er Besuche von Freunden, darunter des Fürsten Lichnowsky, den er 1841 in Mainz kennengelernt hatte und mit dem er in der Zeit seiner Virtuosenreisen — Lichnowsky wurde aus politischen Gründen 1848 in Frankfurt ermordet —, ein sehr enges, vertrauliches Verhältnis hatte. Lichnowsky hat wahrscheinlich Liszt auf die Rheininsel bei Honnef gegenüber Rolandseck aufmerksam gemacht; er ist der Dichter des Liedes „Die Zelle von Nonnenwerth“, dieses elegisch getönten

Ach, nun taucht des Klosters Zelle
einsam aus des Wassers Welle,
und ich seh in meinen Schmerzen,
daß die Zelle fremd den Herzen...

Es ist das Poem eines adligen Dilettanten. Merkwürdig ist, daß der Schluß der frühen Fassung „Komme wieder Maria!“, der sich auf die Geschichte der Insel und ihre Verweltlichung bezieht und erst dem Gedicht den Sinn gibt, in der Fassung Liszts von 1860 getilgt ist — bei Liszts zunehmender Hinneigung zum Religiösen merkwürdig genug, denn ohne diesen Schluß erhält das Ganze einen mißverständlich persönlichen Ton, der für die 1860er Fassung gar nicht mehr zutreffen kann:

Sie mußte flieh'n, sie mußte flieh'n,
die den Zauber hat verliehen
dieser Zelle...
Dies, das letzte meiner Lieder
ruft dir, komme wieder...

Diese späte Ausgabe ist der Weimarer Sängerin Emilie Merian-Genast gewidmet; die erste aber war vom Dichter und Komponisten der Gräfin d'Agoult zugeeignet, auf die auch die Widmung von Liszts auf Nonnenwerth geschriebener „Loreley“-Komposition lautet. Liszts spätere ironische Bemerkungen spiegeln den Abstand von den frühen 1840er Jahren wider. Das Verhältnis zu der Mutter seiner Kinder war seit langem zerbrochen, nachdem die Gräfin sich wieder in Paris niedergelassen hatte, mit schriftstellerischen Arbeiten befaßte und Liszt 1846 in ihrem Schlüsselroman „Nélida“ diffamiert hatte. Liszts Reaktion war jedoch eigenartig milde, und ein Treffen 1861 – also nach der geänderten Widmung –, verlief ohne Härten; den letzten Bruch brachte erst die Zusammenkunft 1866, veranlaßt durch die zweite Auflage der „Nélida“.

Für die frühe Fassung des Liedes bleibt neben diesen religiösen und persönlichen Bezügen festzuhalten: Liszts Berührung mit der deutschen Romantik, die freilich etwas einseitig durch Burschen- und Rheinromantik gefärbt ist. Dieser Einbruch löst ab und ergänzt seine typisch französische Romantik der 1830er Jahre und liegt vor der Weimarer Zeit, die die symphonischen Dichtungen auf Vorwürfe der Weltliteratur bringt. In die Jahre 1840 bis 1843 fallen an Kompositionen neben Opernfantasien für den eigenen Konzertgebrauch und kleinen Klavierstücken vor allem Lieder. Nach dem Erstling „Angiolin dal biondo crin“ von 1839 sind es neben französischen deutsche Texte – Goethe, Heine –, die in den beiden Bänden „Buch der Lieder“ von 1843/44 vereinigt sind. Nach Noske, der ein reiches französisches Vergleichsmaterial verarbeitet hat, ist Liszts Ausgangspunkt in der Liedkomposition überhaupt das deutsche „Lied“, nicht die französische „Romance“ oder „Mélodie“. Liszts erste Übertragung eines Schubertliedes fällt bereits in das Jahr 1835! 1841/42 entstanden weiter Männerchöre: nach Herwegh das „Rheinweinlied“ und das „Reiterlied“, nach Goethe das Studentenlied aus „Faust“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“, nach Arndt „Was ist des Deutschen Vaterland?“.

Die „Elégie“ stellt ein Frühstadium von „Nonnenwerth“ dar, und es erscheint nicht unwesentlich, beide Lieder miteinander zu vergleichen. Dabei ist freilich zu bedenken, daß die Echtheit der „Elégie“ in diesem Stadium der Erforschung noch nicht als ganz sicher gelten kann. Nach Noske hat Monnier zahlreiche Romanzexte für verschiedene Komponisten verfaßt; er war übrigens wohl Dilettant. Die Edition des Liedes bei dem Pariser Verlag Bernard-Latte ist fehlerhaft; merkwürdigerweise ist das Lied von seiten des Verlages nie in Annoncen angeboten worden. Liszt hat bei Latte im Jahrzehnt 1836 bis 1846 mehrfach publiziert, Klavierstücke, Opernfantasien und Übertragungen; Lieder sind jedoch nicht erschienen. „Nonnenwerth“ als Lied mit deutschem Text kam bei Eck in Köln heraus, dort auch die Klavierübertragung. So ist es möglich, daß Liszt die Ausgabe wegen der Mängel nicht der Öffentlichkeit zugänglich machen wollte; ganz unmöglich ist aber auch nicht, daß es sich hier um eine unechte, nicht autorisierte Fassung handelt.

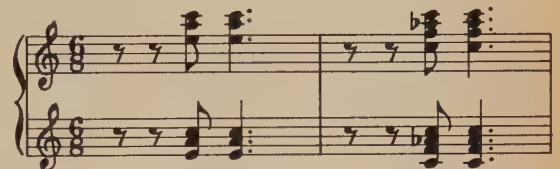
Harmonische Keimzelle beider Fassungen ist, wie schon Noske vermerkt, die mediantische (terzver-

wandte) Folge f-Moll – F-Dur, die jeweils in den einleitenden Klaviertakten aufklingt und aus der auch die Liedmelodie herauswächst. Interessant ist das Schillern des as-gis als Terz der alterierten Tonika=Untermediante und Terz der Dominante (Leitton).

„Elégie“



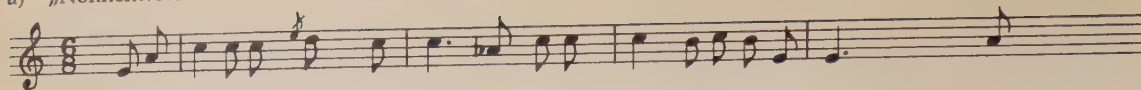
„Nonnenwerth“



Noske hat für die „Elégie“ die weiteren charakteristischen harmonischen Mittel genannt. Neben der Folge Molltonika – Untermediante mit tiefalterierter Terz erscheint die Verbindung Durtonika – Untermediante mit hochalterierter Terz, d. i. jeweils terzverwandte Akkorde ohne Geschlechtswechsel. Dieser tritt auf in der Verbindung Durtonika–Untermediante der gleichnamigen Molltonart mit tiefalterierter Terz, die als die komplizierteste ganz folgerichtig in beiden Liedern als Höhepunkt am Schluß steht. Daneben stehen mediantische Verbindungen ohne Alterationen, in der „Elégie“ eine auskomponierte subdominante neapolitanische Sexte.

Die tonartlichen Komplexe der „Elégie“ sind zwar durch Ausweichungen und auskomponierte Stufen geweitet, im ganzen jedoch abgerundeter als in „Nonnenwerth“, in der dafür stärker moduliert wird; so wird von a-Moll ausgehend über c-Moll As-Dur erreicht, von hier E-Dur, in Des-Dur einmündend, dann enharmonisch über H-Dur und B-Dur, vor dem Abschluß in A-Dur. Die Liedmelodie wird von einem Thema beherrscht, das verschiedene Gestalten annimmt.

a) „Nonnenwerth“



b) „Elégie“



c) „Elégie“



d) „Elégie“



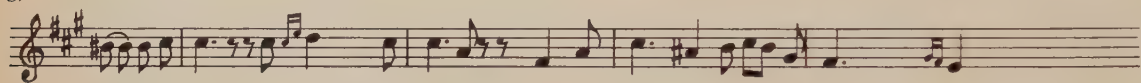
e) „Elégie“



f) „Nonnenwerth“



g) „Nonnenwerth“



Hingewiesen sei dabei auf die Benutzung der Schlußfloskel (d) in der Vergrößerung (e) bei emphatisch wiederholtem Text am Schluß der „Elégie“, im gleichen Stück auf den Phrasenschluß im Stil der italienischen Oper (c) und in „Nonnenwerth“ auf die Umkehrung des fallenden Schlußintervalls in ein steigendes (f), das die textbedingte Stelle auf „pochte an“ ganz organisch vorbereitet:



Wie hier, ist auch an anderen Stellen der ganz direkte Textbezug deutlich, bei dem Liszt oft der Regung eines einzelnen Wortes folgt. Man vergleiche dazu auch etwa den Anfang von Goethes „Freudvoll und leidvoll“ in der Vertonung Beethovens und Liszts.

Die Klavierbegleitung ist in beiden Liedern untergeordnet. Durch Umschlag in andere Begleitungsformen werden formale Einschnitte erzielt; in „Nonnenwerth“ ist die Begleitung auf die Worte „Sie mußte flieh'n“ poetisch ausdeutend. In der „Elégie“ erhält das Klavier (T. 26–29) einen wichtigen thematischen Einwurf, in „Nonnenwerth“ dagegen setzt es (T. 56–58) aus und läßt die Singstimme allein „Dies, das letzte meiner Lieder“ deklamieren.

Noske weist für die „Elégie“ auf Verstöße in der Deklamation hin, während nach seinen Beobachtungen Liszt in seinen zehn französischen Liedern sehr sorgfältig vorgeht. In „Nonnenwerth“ stören gelegentlich Silbendehnungen.

Die Analyse bringt also Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede in den kompositorischen Mitteln und der Faktur ans Licht, die zu deuten man jedoch nur im größeren Rahmen unternehmen kann. Eine endgültige Lösung dieser Fragen ist erst möglich, wenn eine Ausgabe der Werke Liszts mit allen Fassungen vorliegt – eine Aufgabe, die die alte, nicht vollständig erschienene Gesamtausgabe nicht erfüllt hat. Die Schaffensweise Liszts, an den verschiedenen Fassungen seiner Kompositionen und den Skizzen zu einem guten Teil erkennbar, gibt erst den Schlüssel für eine wirkliche Bewertung seiner Musik und ihrer Bedeutung. Auch der biographische Zusammenhang ist dabei zu berücksichtigen, denn schon ein Werk von so kleinem Umfang wie „Nonnenwerth“ verursacht ganze Strudel von persönlichen Beziehungen.

Anmerkungen:

- ¹⁾ Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Paris-Amsterdam 1954; vgl. auch Bernhard Hansen, *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts*, Diss. Hamburg 1959 (ungedruckt).
- ²⁾ Raabe-Verzeichnis = Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet von Felix Raabe, in: Peter Raabe, *Franz Liszt, II Liszts Schaffen*, Stuttgart-Berlin 1931.
- ³⁾ Ein früheres Entstehungsdatum als 1841 ist aber doch unwahrscheinlich.
- ⁴⁾ Der richtige, bei Raabe nicht genannte Titel lautet: „Die Zelle in Nonnenwerth“.
- ⁵⁾ Entstanden 1843 nach Humphrey Searle, *Art. Liszt in Grove's Dictionary of Music and Musicians V³*, 1954.
- ⁶⁾ Schwester M. Paula, *Geschichte der Insel Nonnenwerth*, Regensburg 1904.
- ⁷⁾ Prof. Floß, *Das Kloster Rolandswerth*, Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiözese Köln. 19. Heft, Köln 1868.

Ein Robert-Schumann-Dokument in Krefeld

Das Heimatmuseum in Krefeld-Linn hat vor kurzem ein Geheimnis preisgegeben, das alle Musikfreunde, im besonderen aber die Verehrer der Kunst Robert Schumanns mit Freude erfüllen kann: im Jahre der 150. Wiederkehr des Geburtstages des Meisters entdeckte man bei Aufräumarbeiten ein handschriftliches Exemplar der Klavierstimme des bekannten Klavierquintetts Es-Dur, op. 44.

Vor der Beantwortung der nächstliegenden Fragen — wer ist der Schreiber? Wie kam dieses Dokument hierhin? Hat es eine Bedeutung und ist es eine Bereicherung für die vorhandenen Schumann-Handschriften? — sei eine Beschreibung seines Zustandes gegeben.

Es handelt sich um einen stattlichen Band von 23 Notenblättern im Format 35×27 cm mit je 12 Notensystemen, von denen 42 1/2 Seiten meist beiderseitig mit schwarzer, unverblaßter, noch einwandfrei lesbarer Tusche beschrieben sind. Das blanke erste Blatt trägt auf der Stirnseite den vollen Titel des Werkes mit Widmung und dem Namenszug Schumanns, in schwarzer Tusche, sowie mit roter, verblaßter Tinte darunter eine „NB für den Stich“. Das letzte Blatt ist auf der Rückseite ebenfalls leer, auf der Vorderseite stehen in den beiden oberen Doppelsystemen und am Anfang des dritten die elf letzten Takte des vierten Satzes. Ein dreifacher senkrechter Schlußstrich und das Wort „Fine“ bilden das Ende der Handschrift. Dieses Blatt ist nach dem 10. System abgeschnitten. — Blank und an das 9. angeklebt ist das 10. Blatt, auf dessen Rückseite die Niederschrift des „Agitato“ des 2. Satzes beginnt. Darüber wird in späterem Zusammenhang noch zu sprechen sein. — Dem 12. Blatt, dessen vordere Seite die letzten 29 Takte des 2. Satzes aufweist, ist am inneren Rande ein Teil eines zusätzlichen Notenblattes angeklebt; es liegt zwischen dem 11. und 12. Darauf stehen, da die Rückseite des 11. Blattes nicht mehr reichte, die 11 letzten Takte des F-Dur-Teiles des 2. Satzes, der zwischen „Agitato“ und Schlußteil auftritt. — Auf der Rückseite des 19. Blattes ist ein zusätzlicher Streifen Notenpapier (mit 1 Doppelsystem) über ein Doppelsystem der Handschrift mit Siegellack geklebt. Die Notenschrift (ebenfalls schwarz) stammt von anderer Hand. Auch diese Feststellung spielt noch eine Rolle.

In dem Fund aber verbarg sich ein loses kleineres Notenblatt, etwa von der halben Größe, aber der gleichen Breite der übrigen, mit engeren Notensystemen und deshalb auch mit kleinerer Notenschrift. 9 von den 12 Systemen und der Anfang des 10. enthalten in der gleichen roten Tinte wie die „NB für den Stich“ auf der Stirnseite vier Notenzitate aus den Streicherstimmen der vier Sätze des Werkes. Auch sie werden später noch zu erwähnen sein.

Der Schreiber verwandte dickes, solides, strapazierfähiges Notenpapier. Die Bogen sind an drei Stellen mit doppeltem Bindfaden geheftet, der das Ganze bis jetzt leidlich zusammengehalten hat, obwohl ein grüner Papierstreifen, der den Rücken deckt, inzwischen von oben bis unten auseinandergerissen ist. Daher hat sich das Titelblatt gelöst, im Inneren ebenso das 12.

Das ganze Manuskript ist natürlich im Laufe der Jahrzehnte grauer und schmutziger geworden, die Titelseite am meisten. Sie ist an den Rändern einige Male eingerissen und unten rechts durch das Umblättern fleckig und abgegriffen; die anderen tragen ähnliche, jedoch weniger verschmutzte Spuren. Die Handschrift muß also, da viele Ecken angeknickt sind, zum Spielen benutzt worden sein. Daß sie auch diesem Zweck gedient haben kann, ergibt sich ferner aus der Tatsache, daß das Notenbild insgesamt sehr klar und übersichtlich ist. Der Schreiber hielt die Abstände zwischen den dick aufgetragenen Notenköpfen für das Auge angenehm weit, die Notenhäule dagegen dünn und zart; die Balken und Fähnchen wiederum sind markant. Die Taktstriche wurden ebenfalls dick mit dem Lineal gezogen.

Wer ist der Schreiber? Schumann selbst oder ein Kopist? Zunächst zum Titelblatt¹⁾. Bei Abert S. 102 ist der Anfang der d-Moll-Sinfonie (erste Bearbeitung 1841) im Faksimile wiedergegeben. Der Namenszug des Komponisten hier stimmt bis in alle Einzelheiten überein mit dem auf unserer Handschrift. Dieser wiederum zeigt dasselbe Schriftbild wie Titel und Widmung. Dazu gehört auch (links am Rand, während der Titel wohl-abgewogen über 11 Zeilen in der Blattmitte verteilt ist) das „op 44“. Wir haben es hier demnach fraglos mit Schumanns Schrift zu tun. Der Titel lautet:

„Quintett
für
Pianoforte,
zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.
Ihrer kaiserlichen Hoheit
der Frau Großherzogin
Maria Paulowna
von Sachsen-Weimar
ehrfurchtsvoll zugeeignet
von
Robert Schumann

op 44“

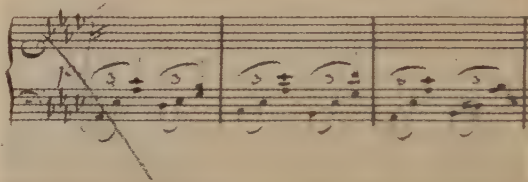
Schumann bediente sich lateinischer Buchstaben. Im Duktus ist diese Schrift ungemein schwungvoll; die schwarze Tusche hebt plastisch Haarstriche von dick aufgetragenen ab; der Schwung führte dazu, daß jeweils am Zeilenende, z. B. das „e“ bei „Pianoforte“ und das „t“ bei „zugeeignet“,

weit nach rechts ausgeschwänzt ist. Gute Unterlängen zeigen „g“, „f“, „z“, „B“ und der Haken im „Q“.

Von besonderem Interesse ist die Widmung. Das Quintett ist vom 23. bis 28. September 1842 skizziert und bis zum Anfang Oktober niedergeschrieben worden. Schumann notiert im „Ehetagebuch“ unter dem 27. 9. 42: „Sehr fleißig und glücklich am Quintett“²⁾. Am 6. Dezember 1842 wurde es im Hause der Freunde Carl und Henriette Voigt in Leipzig zuerst gespielt. Den Klavierpart übernahm in letzter Minute für die erkrankte Gattin Clara Felix Mendelssohn im Vom=Blatt=Spiel, der übrigens Schumann nach Beendigung des Vortrages riet, einen lebhaften Zwischenteil in den zweiten Satz einzufügen. Das geschah. (Bei der Besprechung des zweiten Satzes in der Handschrift wird dieser Umstand eine Rolle spielen.) Nach dem Bericht des Schumann=Biographen Frederik Niecks³⁾ war der Komponist Theodor Kirchner (1823–1903) zugegen, außerdem der spätere Verleger des Quintetts, Raimund Härtel, an den sich Schumann am 7. Dezember 1842 mit folgendem Brief wandte: „Hat mein Quintett einen freundlichen Nachklang bei Ihnen hinterlassen, so verständigen wir uns vielleicht über die Herausgabe, die jedenfalls bis zur Sommerzeit Zeit hat“⁴⁾. Tatsächlich erschien das Werk zum 13. September 1843, allerdings nicht in Partiturausgabe⁵⁾. Ein von Schumann sehr geförderter, heute vergessener junger Musiker, Hermann Hirschbach (1812–1888), hat das Quintett dann später auch in Schumanns Haus gehört⁶⁾. — Am Sonntag, dem 8. Januar 1843, fand sodann im Saale des Leipziger Gewandhauses die erste öffentliche Darbietung des Quintetts vor geladenen Hörern statt. Darüber berichtet Schumann an den Komponisten und Dirigenten Wilhelm Taubert (1811–1891), der damals in Berlin lebte: „Unsere Matinée ist glücklich von Statten gegangen — ich wünschte, Sie wären dabei gewesen. Das Quartett und Quintett machen eine recht lebendige Wirkung, auch im Concertsaal; sie werden bald im Druck erscheinen und dann hören Sie sich's einmal an. Leipzig, den 10ten Januar 1843“⁷⁾. Der Beifall war groß.

Im Laufe dieser zitierten Monate oder auch später, jedenfalls aber bis zur Herausgabe am 13. September 1843, hat nun Schumann die Widmung geändert. Sein Biograph Walter Dahms⁸⁾ weiß darüber folgendes zu berichten: „Ursprünglich wollte Schumann es (das Quintett) der Großherzogin Maria Paulowna von Weimar widmen; setzte aber dann den Namen Claras auf das Titelblatt.“ Tatsächlich tragen der Erstdruck (Abb. 2) wie die heutigen Ausgaben den Vermerk „Clara Schumann, geb. Wieck zugeeignet“. Daraus darf geschlossen werden, daß unsere Handschrift früh, jedenfalls vor der Drucklegung am 13. 9. 43, angefertigt worden sein muß, vielleicht sogar in den ersten Monaten nach der Komposition; da sie aber im zweiten Satz auch bereits das f-Moll „Agitato“ enthält — sofern dieser der von Mendelssohn vorgeschlagene und von Schumann nachkomponierte schnelle Teil ist, einen anderen schnellen gibt es nicht darin —, kommt als Anfertigungszeit frühestens der Beginn des Jahres 1843 in Frage oder die Dezemberwochen nach der privaten Wiedergabe bei Voigt (6. 12. 42).

Dieser zweite Satz unserer Handschrift interessiert aus einem weiteren Grunde: er enthält drei annullierte Seiten im Vergleich zu der Druckausgabe. Um eine sichere Betrachtungsgrundlage zu haben, gebe ich kurz den formalen Aufbau wieder; im heutigen Druck sieht er so aus: A (Trauermarsch c-Moll, Ausg. Edition Peters S. 20/21), B (Vierteltriolen=Teil in C=Dur, Peters S. 22/23), A' (Rückkehr zu A, mit neuer Kadenzbildung, die nach f-Moll moduliert, Peters S. 23 unten bis 25 oben), C (Agitato, Peters S. 25 Mitte bis 28 Mitte; diese Episode ist in sich wieder zweiteilig), Hinübergleiten nach B' (Wiederholung von B auf der Subdominante F=Dur, die Spielfigur im Klavier ist in arpeggierende $\frac{1}{8}$ =Triolen verändert, Peters S. 28 Mitte bis 30 unten) und A'' (Trauermarsch mit abermals veränderter Coda, Peters S. 30 unten bis 31 unten). — In die Handschrift war nun eingeschoben zwischen A' und C (Agitato): ein im Spielmodell ganz neuer Teil in As=Dur mit Vierteltriolen im Klavier. (da die Beurteilung nur von unserem erhaltenen Klavierpart aus möglich ist):



Er ist 28 Takte lang. Damit ist die 15. Seite der Hs. gefüllt. Danach folgt wiederum der Teil A' mit der gegenüber A variierten Kadenz auf der 16. Seite. Auf der 17. nun wiederholt Schumann, nach F=Dur transponiert, den Teil B, und zwar (immer vom Klavierpart aus beurteilt) mit der gleichen Vierteltriolen-Figur. Dann erst leitet er über zum „Agitato“. Drei Teile sind also in unserer Hs. mehr vorhanden als im Druck. S. 15 und 16 sind nun über beide Seiten hinweg mit je einem dicken Andreaskreuz durchstrichen, und zwar mit Bleistift. Auf der 16. Seite blieb jedoch die erwähnte veränderte Kadenzbildung von A' stehen.

Die 17. Seite ist nicht gestrichen; sie muß aber dennoch als annulliert angesehen werden, denn sie war mit der nun folgenden 18., die blank ist, zusammengeklebt; diese Verklebung aber hat sich gelöst. Die Ränder von S. 18 zeigen deutlich Spuren des Klebstoffs. — Durch die Streichung ist der Satz gestrafft worden und, da die Kadenz blieb, die jetzige Form (s. oben) erreicht. Es muß beachtet werden, daß in den fortfallenden 3 Seiten keine roten, jedoch viele Bleistiftkorrekturen stehen (dazu vgl. später). Es wurde wohl an mehreren Stellen radiert, vermutlich etwas Rotes. Nicht uninteressant ist es, daß in keiner der (mir erreichbar gewesenen) Schumann=Biographien oder Monographien die Rede ist von dem As=Dur=Teil, der, vom Klavierpart aus zu schließen, einen ganz neuen Einfall dargestellt haben muß. Ob der von Mendelssohn erteilte Rat (vgl. Dahms), dem 2. Satz noch einen lebhafteren Teil einzufügen (vermutlich war es ja das „Agitato“), etwas zu tun hat mit den genannten Streichungen, erscheint sehr fraglich. Es ist jedenfalls anzunehmen, daß Mendelssohn am 6. Dezember 1842 nicht aus

unserer Hs. gespielt haben kann, oder — die Darstellung bei Dahms ist unrichtig. Vielleicht könnte mehr Licht in dieses Dunkel gebracht werden, wenn die zu dem As-Dur-Teil gehörigen Streicherstimmen noch vorhanden wären. Denkbar ist es, daß Schumann zwischen dem 6. 12. 42 und der Drucklegung am 13. 9. 43 das Quintett hat überarbeiten wollen, dann aber zu der nunmehr bekannten Gestalt des 2. Satzes zurückgekehrt ist. In diesem Zusammenhang verweise ich auf Wolfgang Boettichers Darstellung⁹⁾, der des Komponisten Sorgfalt (er spricht von „peinlichen Korrekturen“) bei Druck-Korrekturen mit mehreren Äußerungen Schumanns belegt. Das viel zitierte und verallgemeinernde Schumannwort „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste“ hat im Hinblick auf das Quintett dann doch seine Gültigkeit, obwohl Boetticher es gegenüber Kreisigs und Jansens Feststellung bezweifelt.

Dieser Gedankengang führt uns zurück zur Titelseite der Hs., zur „NB für den Stich“ und damit zur Art der Korrektur im Innern. Daraus können dann wiederum Schlüsse auf die Authentizität des Schreibers gezogen werden.

Die bereits oben beschriebene und am Kopf mit Ψ gekennzeichnete Beilage steht in direktem Zusammenhang mit der „NB“. Es ist die gleiche rote Tinte; aus Vergleichen mit Faksimileabdrucken von Schumanns Notenschrift erweist sich, daß auch die Beilage von seiner Hand stammt. Sie enthält folgende vier Streicherzitate aus den Sätzen: bei a), auf 2 Systemen notiert, Takt 35–50 des 1. Satzes der Violine I (zitiert nach der Peters-Ausg.); bei b) Takt 57–73 von Satz 1, wieder auf 2 Systemen geschrieben, und zwar abwechselnd hintereinander je 2 Takte des Violoncells und der Viola, beide im Baßschlüssel. Von T. 67–73 ab steht die Cello-Kantilene im Tenorschlüssel. Bei c), auf einem System untergebracht: T. 1–8 des Trio I (3. Satz), wieder Violine I. Bei d), am besten in der roten Tinte erhalten: der unisono-Anfang von Trio II in Violine I und Cello, jedoch nur einstimmig (im Violinschlüssel) acht Takte lang und fünf Takte des folgenden E-Dur-Teils in Violine II. Handschriftlich enthält das Blatt die Abkürzungen von „Viol.“, „Viola“, „Viol. I e Vcello“ und das für Schumann charakteristische „f“ für „forte“¹⁰⁾. Auch der dort, neben anderen Formen, anzutreffende kleine, fast schlaufenlose, nur bis zur vierten Notenlinie reichende Violinschlüssel mit einem nach links weit geschwungenen Schwanz tritt auf der Beilage auf. Die Notenköpfchen sind klein aber deutlich. Die typische Abkürzung „cresc.“ führt nun zur Einzelcharakteristik der Hs.

Es wurde bereits erwähnt, daß die Gesamtanlage des Notenbildes auf Klarheit, Übersichtlichkeit und Korrektheit hin angelegt ist. Die Viertelnoten sind nicht rund, sondern, offenbar mit etwas breiter Feder hingesetzt, mehr ein dicker knapper Strich. Die Halben haben Ei-Form, der obere und der untere Teil sind getrennt von links nach rechts angesetzt. Auch der Violinschlüssel der Hs. hat keine Oberschleife und reicht in ganz zarter Ausföhrung nur bis zur vierten Linie. Die Schnecke aber hat kräftige, große, in die Breite gezogene Ei-Form um die erste Linie herum. Der geschwänzte Ansatz von unten her fehlt ganz. Eine sehr markante Klammer umschließt die jeweils zusammen-

gehörigen zwei Systeme links. Die Erhöhungszeichen weichen erheblich von denen in Schumanns nachgewiesener Notenschrift ab. Bei ihm sind sie durchweg sehr klein, die beiden Querbalken sind entweder kaum erkennbar, oder sie neigen sich etwas nach rechts herunter. In der Hs. gehen sie nach rechts herauf, sind dick aufgetragen im Gegensatz zu den mit Haarstrich gezogenen zwei senkrechten Strichen, die gut sichtbar oben und unten über die Querbalken hinausragen. Ähnlich verhält es sich mit den Auflösungszeichen, die bei Schumann wie winzige Rechtecke aussehen, in der Hs. aber wiederum groß und klar ausgeführt sind. Auffallend ähnlich sind die Viertelpausen z. B. in Schünemanns Nr. 93 (Paganini-Etuden op. 3) und in der Hs. Sehr verwandt auch sind die Schriftzüge des „cresc.“ und des „sempre“ in Hs. und Schumann-Originalen, in dem „c“ und „r“ aneinandergebunden erscheinen, und dann wieder „esc“ in einer druckähnlichen Schrift. Unterschiedlich aber von Schumanns Schriftzug treten „f“, „sf“ und „ff“ auf. Der Hs.-Schreiber bindet bei zwei Buchstaben durchweg mit geschwungener Schleife oben oder unten, Schumann setzt sie eckig nebeneinander, wenn auch verbunden. Alles Wortgeschriebene in der Hs. ist mit besonderer Deutlichkeit vollzogen, so z. B. „ritardando“, „diminuendo“, „marcato“ etc. Die Satzüberschriften gar sind mit ausgesprochen kalligraphischer Absicht, in klaren Haar- und Druckstrichen, hingesetzt. Besonders symptomatisch dürfte die Schreibart des Wortes „Scherzo“ und des „Molto vivace“ sein. Das „S“, das „M“ und die zu horizontal liegender Schleife weit ausgezogene Unterlänge des „z“ gemahnen in ihrem gezirkelten, geschnörkelten Duktus eher an die Arbeit eines Kontoristen als an die eines Künstlers.

Der Gesamteindruck nun ist der, daß dieses Notenbild zu klar, vor allem aber zu unpersönlich und zu wenig charakteristisch ist, als daß es von Schumann stammen könnte. Es ist undenkbar, daß er sich gezwungen haben sollte, über 42½ Seiten kalligraphisch so gestochen niederschreiben zu können. Niemand kann sein persönliches Empfinden in einer Hand- oder Notenschrift so stark verleugnen, selbst nicht mit dem Hinblick darauf, daß das Manuskript für den Notenstecher oder für den ausführenden Pianisten bestimmt gewesen sein soll. Am wenigsten hätte das gewiß Schumann zuwege gebracht mit seiner ohnehin so anfälligen Konstitution und seiner Arbeitsbelastung. Wann hätte er auch Zeit und Ruhe finden sollen für eine solche Geduldsarbeit? Erinnern wir uns daran, daß er z. B. im „Kammermusikjahr“ 1842 in der knappen Zeit vom Juni bis August allein seine drei Streichquartette op. 41 schrieb, dann wegen völliger Erschöpfung mit Clara für einige Wochen Heilung in den böhmischen Bädern Marienbad und Karlsbad suchte (am Jahresende notiert er sogar Nervenschwäche), Ende September bis Anfang Oktober unser op. 44 komponierte, vom 25. bis 30. Oktober das Klavierquartett Es-Dur op. 47, wenig später das als op. 88 veröffentlichte Trio „Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Violoncello“, ebenfalls in dieser Zeit op. 46, das „Andante und Variationen für 2 Pianofortes“, das bereits eine Umarbeitung einer früheren Fassung für 2 Klaviere, 2 Celli und 1 Horn war, und daß er sich dazu noch seit Monaten mit

dem Text zu „Paradies und Peri“ beschäftigte, dessen Komposition er im Frühjahr 1843 begann.

Wie kommt es aber, daß (s. oben) so manche Schrift- und Notenzüge auffallende Ähnlichkeit mit denen Schumanns haben? Dafür könnte es zwei Erklärungen geben: 1.) Wir wissen nicht, wie weit diese Ähnlichkeiten auf damals übliche allgemeingültige Schreibvorlagen zurückzuführen sind. 2.) Der Schreiber hatte ständig Schumanns Original vor Augen. Vielleicht war er persönlich ein Verehrer Schumannscher Musik und es flossen, gewollt oder unbewußt, Nachahmungen seiner Schrift- und Notenzüge mit ein.

Wir dürfen also aus den angegebenen Gründen sicherlich den Schluß ziehen, daß wir es bei unserer Handschrift mit der Arbeit eines Kopisten zu tun haben. Damit verliert sie natürlich für uns an Wert und könnte sogar uninteressant sein, wenn nicht auf allen Seiten Eingriffe von Schumanns Hand als dem oben schon gekennzeichneten gewissenhaften Korrektor anzutreffen wären.

Diese aber rufen weiteres Rätselraten hervor. In Zusammenhang mit der „Beilage“ läßt sich unschwer erkennen, daß die zahllosen Verbesserungen mit roter Tinte von Schumann stammen müssen. Daneben aber finden sich ebenso zahlreiche mit Bleistift. Und zum dritten wäre zu prüfen, ob nicht auch solche mit schwarzer Tusche vom Komponisten stammen könnten. Ganz gewiß ist das der Fall im letzten Satz an der oben erwähnten Stelle, auf dem 19. Blatt, mit dem überklebten vierten Doppelsystem. Es handelt sich um Takt 193–197 (Peters). Die Schrift, obwohl im gleichen Schwarz wie die Hs., ist viel zarter, lebendiger, improvisierter, persönlicher. Das typische „f“ steht dabei, davor der Liliput-Violinschlüssel. Die vorgezeichneten drei „b“ sind wie ein „w“ ineinandergeschlungen, während der Kopist sie sauber über- und hintereinandersetzt. Man fragt sich nur, warum Schumann hier schwarz verbesserte, während sonst ununterbrochen seine roten Korrekturen auftreten. — Das ist am stärksten der Fall im Trio II des Scherzo, Takt 196–199 (Peters S. 42). Das Klavier hat Pause bei Takt 196/197. Hier standen in der Hs., vor dem $\frac{3}{8}$ -Eintritt, vier Unisono-Takte, in der Oktavführung chromatisch aufsteigend von A bis b, dann schließt sich der $\frac{3}{8}$ mit der gleichen Figur, jedoch diatonisch, von c bis es'=Dur-Dreiklang an. Die chromatische Passage ist ein Fremdkörper in diesem Satz; sie kann daher nicht aus Versehen von einer anderen Stelle abgeschrieben sein. Sie muß wohl ursprünglich von Schumann beabsichtigt, dann aber gestrichen worden sein. Er schrieb dann selbst in Rot die heutigen Takte 196–199 auf das freie letzte Doppelsystem der nächsten Seite; bei den zwei Pausenakten für das Klavier trug er die Triolen der Violine II ein, dann den Klavierpart. Über der ursprünglichen Stelle ist rot in deutscher Schrift von Schumanns Hand zu lesen: „F siehe an der Seite unten“. Bemerkenswert aber ist, wie diese Stelle durchstrichen wurde: vermutlich zuerst mit roten Andreaskreuzen, dann aber sehr impulsiv und ganz eng von oben nach unten senkrecht mit zahllosen dicken und dichten Bleistiftzügen. — Über der roten Korrektur auf „der Seite unten“, in die letzten Takte des dort placierten Trio II hinein, treffen wir wieder eine schwarze

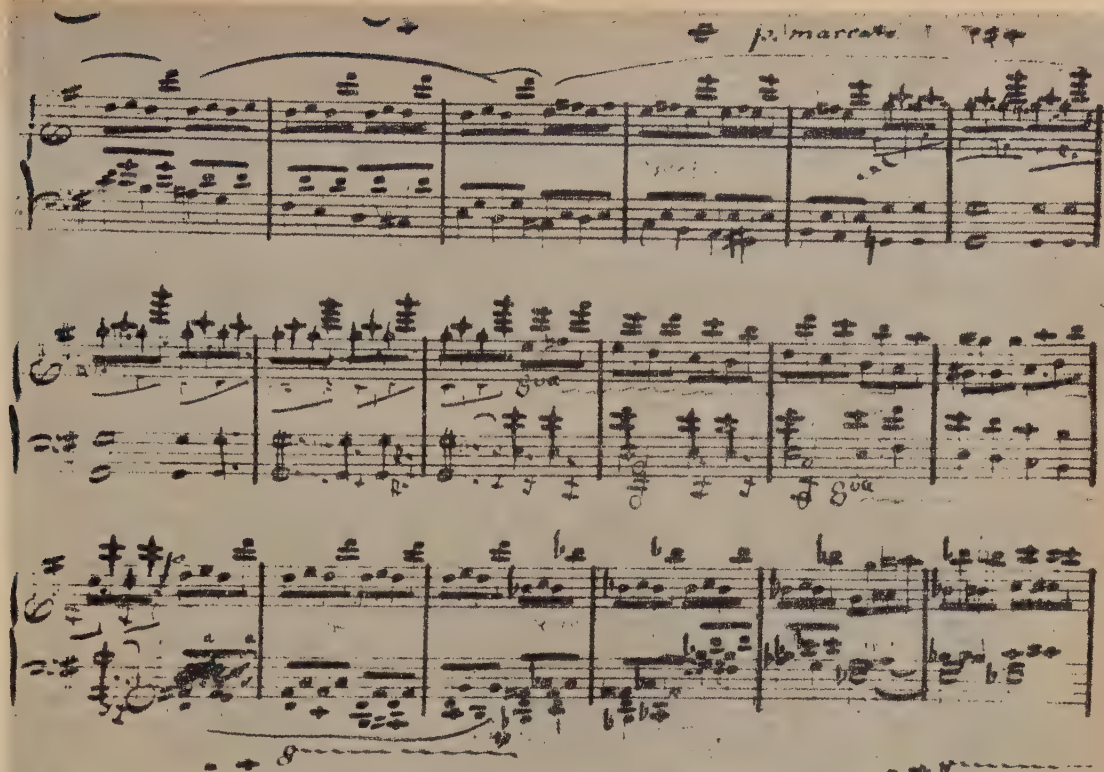
Tusche=Verbesserung von Schumann selbst, die nicht auf ein Versehen des Schreibers, sondern auf eine letzte Änderung in der Konzeption von Schumann schließen läßt. — Eine andere Art der Verbesserungsform weist der Satz 1 bei Takt 209 bis 212 (Peters S. 13) auf. Hier ließ Schumann noch vier Takte lang die $\frac{1}{8}$ -Figuration der rechten Hand weiterlaufen.

Er ersetzte sie bekanntlich durch Wiedereintritt des Kopffthemas. Spielfigur und Klangbild sind somit hier verschieden, nicht aber das harmonische Grundgerüst, so daß angenommen werden kann, daß die heutigen Streicherfiguren dort schon standen. Der Meister schrieb die akkordischen Klänge von Takt 209–212 nun einfach rot in die freien Stellen zwischen den schwarzen Noten. Unrichtige dynamische Zeichen vom ursprünglichen Notenbild her durchstrich er rot. Das gleiche Korrekturvorgehen wandte er im 4. Satz von Takt 57–63 an. Hier stand ursprünglich: (vgl. Notenbeispiel 2). — An vielen anderen Stellen (gemäß der Notiz in der „NB für den Stich“) setzte er ins schwarze Urbild der Noten kleine rote, erläuternde aus den Streichern ein, hin und wieder mit Sonderangaben für den Stecher, z. B. am Anfang des 2. Satzes über dem Takt 3: „Viol. (mit kleinen Noten)“ und dann folgen, abwechselnd den ganzen A-Teil hindurch, Zitate aus allen Stimmen als Anhaltspunkt für die pausendurchgesetzten Takte des Pianisten. — Rote Eintragungen die Fülle sind vor allem unter den Systemen zu erkennen, und zwar „Ped . . . \oplus “. Die Züge dieser Abkürzung führen nun hinüber zu den Bleistiftkorrekturen.

Am stärksten sind diese anzutreffen bei hinzugefügten oder bei der Veränderung der schwarzen Phrasierungsbögen. Meist werden aus langgewölbten mehrere kürzere, die mit den heutigen im Druck dann fast ausnahmslos übereinstimmen. Nicht selten sind diese Bogenkorrekturen sogar mit Blei und roter Tinte vollzogen worden. Soweit zu erkennen, überdeckt der Bleistift das Rot. Mit Blei sind nun wiederum einige „Ped“ und „cresc.“ eingezeichnet, ebenfalls, und das im „Agitato“ am häufigsten, viele „sf“. Die Züge dieser Kürzungen tragen Charakteristika Schumannscher Schrift, ebenso einige Buchstaben in Blei, z. B. „c“, „f“, „es“, „as“ etc., die (stellenweise auch in Rot) über oder unter den Noten stehen, weil sie nicht ganz deutlich zu lesen sind, zumal nach Verbesserung. — Darüber hinaus ist, ganz allgemein, nachzutragen, daß dem Kopisten natürlich zahlreiche offensichtliche Schreibfehler einzelner Noten unterlaufen sind, die dann, meist mit Blei, sofort daneben richtig gesetzt sind, während das Falsche durchgestrichen wurde. Gleich zu Beginn des ersten Satzes, z. B. in den Takten 8 und 16, verscrieb sich der Kopist. Das Falsche ist mit Blei unkenntlich gemacht, die neuen Noten sind jedoch mit schwarzer Tusche, von anderer Hand, dazwischengestellt, und dazu stehen ebenso nun in Schwarz die Notenbuchstaben darüber.

Neben diesen höchstwahrscheinlich von Schumann herrührenden Bleikorrekturen gibt es nun auch weitere dieser Art, die ganz fremde Züge tragen. Hin und wieder treffen wir z. B. ein Versetzungs-„b“ oder ein Auflösungszeichen an, die zweifellos von einem zweiten Verbesserer herrühren. Auf der zweiten Seite des Scherzo-Satzes trug dieser gleiche ein „più p“ ein, im Trio II zweimal „8va

Handschrift
s Klavierquintetts
in Es-Dur, op. 44,
n Rob. Schumann,
Satz, Takt 57–63



„, das erstmal übrigens so, daß der Bleistift die schon vorhandene gleiche rote Bezeichnung deutlich überlagert, während an der anderen es umgekehrt zu sein scheint; das Bleistiftwort „staccato“ am Kopf des „Scherzo“ gehört ebenso in diesen Zusammenhang, und endlich in jedem Satz zwischen den Systemen kleine, wenig sorgfältig hingesezte Zahlen: 2, 4, 6, 8, 10 etc. bis 22 (nur die geraden), die nicht in regelmäßigen Abständen folgen, stellenweise auch am „falschen“ (?) Platz durchgestrichen und im nächsten Takt wiederholt wurden, ferner „Brüche“ wie „ $11/12$ “ — dies alles sind Zusätze von einer Hand, über die wir wirklich nur mutmaßen können. Ob ein Spieler (welcher?) damit Markierungsstellen oder wichtige dynamische Zeichen für das Auge auffälliger machen wollte? — Wenn nun außerdem noch drei unmißverständliche Bleistiftkritzeleien — eine davon ist eine unsinnig (wie ein Auge) vergrößerte Fermate (Schlußakt vor Trio II), eine andere stellt (über dem Beginn von A' des 2. Satzes) den Beginn eines doppelten Bogens dar, der aber mit roter Zickzacklinie annulliert ist — in die kritische Betrachtung der Bleieintragungen einbezogen werden, dann wird es sehr schwer, dieses Dunkel zu durchdringen. Durch weitere Vergleiche mit Originalen, so hoffe ich, wird sich in Zukunft Bestimmteres über Herkunft, Verwendung und Zweck dieser Hs. und über die Autorschaft des Schreibers ermitteln lassen, obwohl jetzt bereits eindeutig feststeht, daß sie für den Notendrucker angefertigt und von Schumann gewissenhaft durchkorrigiert wurde. Wahrscheinlich trifft für sie dasselbe zu, was in der ungemein fleißigen Arbeit von Wolfgang Boetticher¹¹⁾ über opus 41 in der Zusammenstellung der „Musikalischen Dokumente“ zu erfahren ist: „Abschrift von fremder Hand. Zahlreiche Verbesserungen von Schumann.“ Dieses Manuskript befand sich 1940 nach Boettichers Vermerk¹²⁾ im Besitz eines in-

zwischen verstorbenen Oberbergrates Dr. h. c. Alfred Wiede, Weißenborn in Sachsen, dessen Erben nun in Bayern wohnen sollen. Gelänge es, ihre Anschrift zu erhalten, könnte, sofern sie diese Abschrift noch in Händen haben, ein Vergleich viele Unklarheiten über unser op. 44 beseitigen. Dieselben Erben sollen auch die auf 43 beschr. Seiten niedergelegte „Reinschrift mit Abänderungen“ des Quintetts besitzen.

Noch eine letzte Frage bedarf der Klärung: Wie kam diese Hs. nach Krefeld? Der frühere Leiter des „Heimatomuseums“, Prof. Dr. Rembert, glaubt sich zu erinnern, daß sie aus dem Nachlaß des von 1893–1918 in Krefeld als Dirigent der Konzertgesellschaft und Leiter der Sinfoniekonzerte tätig gewesen Professors Theodor Müller-Reuter stammt, der am 13. August 1919 in Leipzig verstarb. Er war Schüler von Friedrich Wieck (1785 bis 1873) und vor allem von 1878–79 von Clara Schumann, geb. Wieck, am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt und blieb bis zu deren Tod (1896) in ständiger Verbindung mit ihr. Es ist anzunehmen, daß er unsere Klavier-Handschrift von ihr erhalten hat.

¹⁾ Im Vergleichsverfahren standen mir folgende Werke zur Verfügung: Georg Schünemann, Musikerhandschriften von Bach bis Schumann, Atlantisverlag / Berlin und Zürich o. J. und Faksimiledrucke in Hermann Abert, Robert Schumann, 4., neubearbeitete Auflage, Berlin 1920.

²⁾ Mitgeteilt in Wolfgang Boetticher, Robert Schumann, Einführung in Persönlichkeit und Werk, Berlin, 1941, S. 168.

³⁾ Robert Schumann, London und Toronto 1925, S. 221.

⁴⁾ Vgl. F. Gustav Jansen, R. Schumanns Briefe, Neue Folge, Lpzg. 1904, S. 434 f.

⁵⁾ Vgl. Jansen a. a. O. 539 — Das Titelbild des Erstdruckes ist entnommen aus: W. Gertler, Robert Schumann 1810–1856. Sein Leben in Bildern, Leipzig 1936, Abb. 28.

⁶⁾ Vgl. dazu Hermann Erler, Robert Schumanns Leben, Aus seinen Briefen geschildert von . . . Bd. I, Berlin 1887, S. 263.

⁷⁾ Erler a. a. O. Bd. I, 293.

⁸⁾ Schumann, 7.–10. Aufl., Berlin 1916, S. 138.

⁹⁾ a. a. O. 350.

¹⁰⁾ Vgl. Schünemann a. a. O. Faksimile No. 93, 95, 96.

¹¹⁾ a. a. O. 632.

¹²⁾ a. a. O. 622.

Chopin als Vorläufer des Impressionismus

Die impressionistische Periode der europäischen Kunst — der Malerei, Musik, Literatur und Plastik — ist nur eine zeitweise Verdichtung, ein gleichsam von theoretisierender Intelligenz unterbautes Bewußtwerden einer ästhetischen Qualität gewesen, die immer schon ein mehr oder minder wahrnehmbares Element künstlerischer Manifestation dargestellt hat. Als eine spezifische Art künstlerischen Reagierens, des Schauens, Hörens und Nachempfindens sinnlicher Eindrücke — auch in Worten und in Stein — ist der Impressionismus ein zeitloses Phänomen gewesen, das über die relativ kurze Phase seiner europäischen Aktualität — Monets berühmte Ausstellung, welche das ironische Kennwort „impressionistisch“ herausforderte, fand im Jahre 1863 statt, und Ravel, der letzte Klassiker des musikalischen Impressionismus, starb 1937 — weit hinausreicht. Impressionistischer Wortklang vibriert bereits in den Versen Walthers von der Vogelweide; in der Florentiner Pietà und in den Figuren der Medici-Gräber in Florenz hat Michelangelo einem impressionistisch-symbolischen Traumgefühl Ausdruck gegeben; und haben in ihrer Licht- und Farbenpoesie und =symbolik Künstler von so verschiedener geistiger Anlage wie Rembrandt und Guardi den Impressionismus nicht vorausgeahnt? Der malerische Impressionismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist wohl die vollkommenste Synthese solcher Ansätze gewesen; so stark war das „impressionistische“ Klima von Paris um die Jahrhundertwende, daß es neben der symbolistischen Dichtung Baudelaires, Mallarmés und Verlaines auch die unimpressionistischste aller Künste, die Plastik, im Werk Rodins erfaßte.

In der Musik kann die impressionistische Vision bis in die Antike (die arabeske melodische Linie im pythischen Nomos) verfolgt werden. Die Polyphonie des späten Mittelalters verstand sich gelegentlich auf den impressionistischen Effekt (Jannequin), dem chromatischen Madrigal ist er nicht fremd, ja sogar Bach und Beethoven, diese plastisch denkenden Meister par excellence, gaben dem Element von Farbe und Klang als solchem gelegentlich Raum in ihrer Kunst. Mit Schubert, Weber, Schumann und Mendelssohn gewinnt der impressionistisch erfüllte Klang immer mehr an Bedeutung, und die Schlußakte des Pastoralsatzes in Berlioz' Fantastischer Symphonie sind siebzig Jahre später von Debussy als das Modell für die Koda des ersten Stückes, „Nuages“, seiner drei Nocturnes adoptiert worden. Aus der romantischen Differenzierung und Subtilisierung von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Klang hat sich das impressionistische Idiom zu einer lebensvollen, gestalthaischenden Stilqualität kristallisiert. Dem Höhepunkt des plastisch=architektonischen, diatonischen Denkens (Beethoven) ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine sinnlich=emotionale, naturhaft=spontane Tonsprache gefolgt, welche das Fließende, Metamorphosische und Sensualistische über

das Rationalistische und Klassisch=Stilisierte des 18. Jahrhunderts gestellt hat. Das Finale der Fantastischen Symphonie und der zweite Tristan=Akt waren entscheidende Marksteine einer Entwicklung, die über Mussorgsky zu Debussy führte. Aber es war vor allem das ästhetische Klima von Paris, in welchem der vorimpressionistische Klang und die vorimpressionistische Harmonik einen merkwürdig günstigen Nährboden fanden: Debussy, Lalo, César Franck, Chabrier haben in ihrer Art die Farbigkeit und Fülligkeit von Harmonie und Klang bereichert und so dem Impressionismus vorgebaut.

An der Spitze der Klaviermeister seiner Epoche — Kalkbrenner, Moscheles, Liszt u. a. — steht Chopin als der größte Farben- und Klangkünstler seines Instruments. Konstitutionelle und psychologische Gegebenheiten sind zweifellos für die akute Reizbarkeit und Empfindlichkeit seines künstlerischen Reagierens verantwortlich gewesen. Das polnisch=französische Erbe seiner Eltern, seine Verwurzelung in der polnischen Volksmusik mit ihren rhythmischen Eigenheiten und ihrer Hinneigung zu modaler Tonalität, die geistvoll=mondäne, poetische Stilisierung dieses Erbes in seiner durch Paris gereiften Tonsprache — wie symbolisch ist überhaupt sein Lebenslauf, der sich zwischen Warschau und Paris abspielt —, dies erscheint wie eine Grundformel von Chopins Musik. Gefühlsbetonte Phantasie und ein Hang zum Luxus, zum Raffinierten und Erlesenen halten sich in Chopins Persönlichkeit die Waage. Seine jahrelange Krankheit und die dadurch hervorgerufene nervöse Sensitivität, seine Melancholie (durch seine nationale Entwurzelung besonders akzentuiert), seine erotische Ambivalenz — all dies hat dazu beigetragen, seiner Kunst eine Feinheit, einen poetischen Adel und eine sinnliche Spiritualität zu verleihen, die ihn hoch über die Zeitgenossen seines Metiers erhoben. Was man in seinem Werk als „impressionistisch“ bezeichnen kann, ist vielfach gerade der Inbegriff jener Eigentümlichkeiten gewesen, die zum Besten und Persönlichsten seiner Musik gehören.

Worin besteht nun der Impressionismus in Chopins Musik? Seinem Wesen nach ist der Impressionismus ein Phänomen der Oberfläche — ins Musikalische übertragen ein subtiler Klangstil, in welchem instrumentale Kombinationen, Harmonien, Obertoneffekte, rhythmische Überschneidungen und eine gewisse Art des melodischen Tonfalls zu besonderen Wirkungen angewendet sind. Debussy sprach von einem „décor“, von einem Spiel delikater und sozusagen verzierter Klänge, in die sich alles Gefühl und alles Inhaltliche einer Komposition auflösen müsse. Chopin hatte das empfindlichste Gefühl für einen solchen décor, wo alles Klang, fließendes harmonisches Farbenspiel und atmosphärischer Tonzauber ist.

Die impressionistische Nuance des Chopinschen Klavierklangs erscheint in verschiedenen Gestal-

tungen. Zunächst als Obertoneffekt, als ein Zerlegen und kaleidoskopisches Zerbröckeln der Klangfläche in akustisch sympathetische Partikel. Das Ergebnis ist ein lebendiges, von vibrierender Sonorität erfülltes Gefüge, wo alles harmonisch Statische in flimmernde und rauschende Bewegung aufgelöst ist. Die As=Dur-Etüde, mit der opus 25 beginnt, ist hierfür ein gutes Beispiel. Die delikaten Akkordbrechungen erzeugen hier einen klanglichen Sprühregen, dessen ständiger Farbenwechsel mit dem fließenden harmonischen Verlauf des Stückes Hand in Hand geht. Die einander folgenden Klangflächen von As=Dur, Des=Dur, C=Dur, f=Moll usw. werden sowohl von den melodischen Initialtönen wie durch das dynamische An- und Abschwellen der Arpeggios, den reichen Pedalgebrauch und das Tempo rubato in ihrer akustischen Regenbogen-Illusion unterstützt. *) Auf einer ähnlichen Wirkung beruht das sowohl harmonisch wie klanglich kompliziertere Prélude in fis=Moll, op. 28, Nr. 8. Die schwerelose Euphonie der As=Dur-Etüde ist hier einem erregten, dramatisch=gequälten Ausdruck gewichen. Die Melodietöne bilden auch hier das Pivot, um das sich die figurativen Zweiunddreißigstel=Arabesken ranken, die Melodie ist aber reicher gegliedert in ihrem ruhelosen Auf-und=Abwärts=Schwingen, und dadurch ist auch das Farbenspiel der sie in einen glitzernden Klangregen einhüllenden Zweiunddreißigstel abwechslungsreicher und nervöser, besonders dort, wo diese mit den sie begleitenden Sechzehntelfiguren der linken Hand pikante dissonante Trübungen erzeugen.

Impressionistischen Effekten kommt Chopin manchesmal auch in jenen hauchzarten, ätherischen Melodien seines Nocturne=Typus nahe, wo er, wie etwa im Mittelteil des langsamen Satzes der h=Moll-Sonate, in einer auf Dreiklangsformeln beruhenden Kantilene melodische Zwischentöne einbaut, welche die Sonorität der melodischen Linie erhöhen und ihr einen verhaltenen, geradezu narkotisch=träumerischen Ausdruck verleihen. Hier spinnt der Komponist seine feinen singenden Silberfäden, völlig introspektiv und meditierend, dem Zauber melodisch=klanglicher Halblichter und der Atmosphäre einer Traumstimmung hingegeben; ein musikalisches Symbol des Stillehaltens von Willen und Aktion. Das Impressionistische ist in solchen Fällen poetisch sublimiert und emotional vertieft und erscheint so als eine der feinsten Ausprägungen des Chopinschen Genius.

Chopins Meisterstück, in dem sich Obertonklang und sprühende, teilweise chromatische Figurationen zu einer erlesenen poetischen Klangstudie verbinden, ist die Berceuse. Wenn er in der Etüde, op. 25, Nr. 1, den As=Dur-Klang gleichsam poetisiert, so repräsentiert die Berceuse ein opalisierendes Farbenspiel in Des=Dur. Der wiegende Ostinato=Baß hält die sich über ihm entfaltenden figurativen Variationen zusammen, die sich aus einem einfachen Zwiegesang zu rauschenden Terzentriolen, chromatischen Terzenläufen, Stakkato=Akkorden und eleganten Arpeggio=Kaskaden verdichten und mit dem unabänderlich diatonischen

Des=Dur=Baß gleichsam einen schillernden Klang=Kontrapunkt erzeugen.

Zumeist sind es lineare Mittel, mit denen Chopin impressionistische Klanggewebe von unfehlbarer Vitalität erzielt. Von den rapid an- und absteigenden chromatischen Sechzehntelläufen der Etüden op. 10, Nr. 2, in a=Moll und op. 25, Nr. 6, in gis=Moll sowie den perlenden Kaskaden am Schlusse der Barcarole bis zu dem elementaren, in düsteren Oktaven=Spiralen dahinstürmenden Finale der b=Moll-Sonate und dem verwandten Prélude in es=Moll, op. 28, Nr. 14, reichen seine Möglichkeiten. In der a=Moll-Etüde wirbeln die chromatischen Skalen wie polychrome tanzende Schleier dahin, in der gis=Moll-Etüde ist die Struktur reicher, die chromatischen Läufe sind zu Terzen verdichtet und rauschen, von einem wiegenden, melodischen Baß unterstützt, als brillante Klangketten über die Klaviatur. Leichtfüßige Zickzack=Arabesken klingen gelegentlich auf (op. 10, Nr. 7, op. 25, Nr. 2), das harmonische Gefüge in rapider Velozität beinahe verwischend. Im Finale der b=Moll-Sonate aber, einem der originellsten und kühnsten Stücke des Meisters, rasen die düsteren Oktaven=Triolen durch alle Lagen der Klaviatur, scheinbar ziellos und ungestüm, so daß individuelle Töne und die harmonische Struktur überhaupt in einem grauen Nebel verschwinden.

Die Verschleierung und Erweiterung der Tonalität ist ein häufiges Stilelement Chopins, das oft zu den interessantesten impressionistischen Gestaltungen führt. Die Kette enigmatischer Durchgangsharmonien, mit denen die a=Moll-Mazurka, op. 17, Nr. 4, beginnt, ist ein Beispiel unter vielen. Der schließliche Eintritt der Grundtonart ist hier auch noch durch chromatische Sequenzierung und das für Chopin so typische Schwanken zwischen der Dominant- und Subdominant-Region unterstrichen. Verschleierung der Tonalität und noch mehr, Verzögerung von deren Eintritt liegt in dem düsteren a=Moll-Prélude, op. 28, Nr. 2, vor. Wie sich hier gerade über einer geradezu gestaltlosen Ostinato-Figur der linken Hand die kurze Melodiephrase der Oberstimme entfaltet und die gesamte Struktur in einem mysteriösen tonalen Zwielficht gehalten wird, ist meisterlich und weist in die Zukunft. Chromatische Vorhalte, Durchgänge und Ausweichungen, nicht immer notwendigerweise „impressionistisch“ in ihrem Effekt, sind geradezu klassische Kunstmittel Chopins; sie sind eines jener bedeutsamen Zwischenglieder, welche die spätromantische Harmonik der Tristan-Epoche vorausnehmen, besonders dort, wo sich harmonisch empfundene Gestaltungen in lineares Themenspiel auflösen. Ein bekanntes Beispiel chromatischer Zwielficht-Wirkung und chromatisch durchgesetzter Tonalität ist das e=Moll-Prélude, op. 28, Nr. 4, wo das harmonische Fundament durch ständige Halbtonrückungen in einer mysteriös=melancholischen Abwärtsbewegung abgeleitet — ein Effekt von stärkster poetischer Unmittelbarkeit.

Neben tonaler Verschleierung finden sich auch Beispiele der Überschneidung und Verwischung rhythmischer Formeln. Einer der scharmantesten Fälle dieser Art ist der erste Abschnitt des „großen“ As=Dur=Waltzers, op. 42. Drei metrische Gruppen sind hier zu einer Art von rhythmischem

*) Sozusagen impressionistisch ist in dieser Etüde sogar das typographische Notenbild, das die Melodietöne in normalen, großen Typen, die Arpeggios aber in winzigen Notenköpfen gibt; es ist der visuelle Eindruck einer perlenden Klangbrise, die der ausgehaltenen Melodienote folgt.

Kontrapunkt kombiniert: eine Melodie im $2/4$ -Takt, die aus einer $6/8$ -Bewegung hervorgeht und von einem Baß im $3/4$ -Takt begleitet ist. Das Überschneiden der Akzente schwächt und modifiziert natürlich den dreiteiligen Walzer-Impuls. Die künstlerische Wirkung, die Chopin hier erzielt, ist demnach die einer Walzer-Impression: etwas Verschleiertes, Unbestimmt-Skizzenhaftes, gleichsam aus der Ferne Hergewehtes haftet dieser interessanten Passage an. Sie ist die Vorläuferin einer ganzen Reihe impressionistischer Tanz-Poesien geworden — wir brauchen nur an Debussy, Chabrier und Ravel zu denken.

Die Frage drängt sich unwillkürlich auf, inwieweit die Modernität des Chopinschen Klavierklangs auf den Instrumenten seiner Zeit verwirklicht werden konnte. Das Klavier war in Chopins Tagen noch keineswegs das sensitive, weitgehend nuancierbare und zu großen Tonkontrasten fähige Instrument, als das wir es heutzutage kennen. Chopin besaß einen Konzertflügel der Firma Pleyel, eines jener Instrumente, die sich durch ihren silbrigen Ton und einen leichten Anschlag auszeichnen. Daß er die klanglichen und technischen Möglichkeiten bis zum äußersten ausschöpfte, ist außer Zweifel. Man muß nur seinen

Klavierstil mit dem seiner Vorbilder: John Field (dem Erfinder der Nocturne) oder Hummel und Spohr vergleichen: um wieviel ist nicht Chopins Technik erfindungsreicher, persönlicher und schöpferischer, von seiner musikalischen Inspiration und dem poetischen Gehalt seiner Werke gar nicht zu sprechen. Sicherlich waren Chopins sensitive Melodik (die ja vielfach eine pianistische Adaptierung italienischer Belcanto-Typen darstellt), seine Figuration und seine Klanggestaltung dem Klavierklang seiner Zeit ideal angepaßt. Wenn man sich andererseits die relative Dünne des Klanges und die noch keineswegs im modernen Sinne vollentwickelten Pedalisierungsmöglichkeiten jener Klaviere vor Augen hält, muß man sich fragen, ob Chopin mit seinen vielseitigen Anforderungen in bezug auf Klangfüllen und Klangfarbe nicht einem Ideal vorgebaut hat, das er selbst in seiner Zeit noch nicht verwirklichen konnte. Den modernen Klang hat Chopin mit der Hellsichtigkeit des schöpferischen Genius vorausgeahnt, mehr noch klar erkannt, ungeachtet dessen, daß die mechanischen Gegebenheiten ihn restlos zu realisieren, zu seinen Lebzeiten zu wünschen übrigließen. Dieser Umstand ist vielleicht der interessanteste und faszinierendste Aspekt seines Lebenswerks.

Grete Busch

Busch ging nach Glyndebourne

Erinnerungen an einen großen Dirigenten · 6. Fortsetzung

Musikalische Einsicht und stilistischer Rang halten sich die Waage in einem „An den Herausgeber“, das am Ende der Spielzeit 1935 in der Londoner „Times“ erschien und die Feder des bedeutenden James Strachey nicht verleugnet. Stracheys Jugendeindrücke reichen in die Brahms-Joachim-Zeit; und reichen nicht die Wurzeln der Musikalität Fritz und Adolf Buschs ins Erdreich derselben Tradition?

„Es drängt mich, Ihre Lobeshymnen zu ergänzen, und zwar mit ein paar Worten über die vorherrschende Rolle, die Dr. Busch in Glyndebourne gespielt hat. Gelegentliche Besucher haben, glaube ich, dieses Übergewicht nicht wahrgenommen. Dr. Busch ist das seltenste Phänomen — ein großer interpretierender Künstler. Es liegt fast etwas in sich Widerspruchsvolles der Beschreibung dieser Fähigkeiten. Der große Interpret muß, abgesehen von wesentlichen technischen Fähigkeiten, auf der einen Seite ungewöhnliche geistige Gaben und seltenes Auffassungsvermögen besitzen und auf der anderen Seite zu völliger Selbstverleugnung und Demut in seiner Haltung gegenüber dem schöpferischen Künstler, dessen Werk er interpretiert, fähig sein. Dr. Buschs Mozart-Interpretation hat endgültig bewiesen,

daß das seine eigentliche Domäne ist. (Ich brauche dafür nur zwei Beispiele herauszugreifen.) Da ist in erster Linie seine Behandlung der Mozartschen *Tempi*. Nicht nur die Grundtempi werden von Dr. Busch mit einer solchen Autorität und Richtigkeit gehandhabt, daß keinerlei Zweifel aufkommen können, sondern er erfüllt die Bedingung für das Ideal klassischer Aufführungen vollständig; der entstehende Eindruck ist zunächst der unentwegter Hingabe an das Zeitmaß mit allen Einzelheiten, die sich erstaunlicherweise darin ereignen. In zweiter Linie möchte ich auf Dr. Buschs bemerkenswerte Fähigkeit hinweisen, in jedem Augenblick der Aufführung das genaue Gleichgewicht aller orchestralen und vokal Teile zu halten. Es ist die äußerste Biegsamkeit und Sicherheit seiner Balance-Kontrolle, die den Glyndebourne-Aufführungen die Qualität prachtvoll ausgeführter Kammermusik verleiht und Dr. Busch befähigt, mit unbeirrbarem Gefühl die *Ensembles* aufzubauen, die die schöne Krönung von Mozarts Opern sind . . . Die erfolgreiche Darstellung von Mozarts Meisterwerken hängt letzten Endes weder von den Bühnenbildnern, noch von der Beleuchtung, noch vom Ensemble ab, sondern von der musikalischen Leitung. Indem

Herr Christie diese oder jene Persönlichkeit zum musikalischen Leiter Glyndebournes ernannte, stand es in seiner Hand, den ganzen Charakter dieser Festaufführung zu bestimmen . . . Er ernannte Dr. Busch, und es ist um dieser Entscheidung willen, die von hoher Urteilkraft zeugt, daß wir ihm sehr zu Dank verpflichtet sind . . . Das ans Wunderbare gränzende Resultat der Vereinigung der Kräfte in Glyndebourne kennen wir: eine Reihe musikalischer Erlebnisse, die in ihrer Art einzigartig sind, versprechen jedes Jahr in frischer und noch größerer Schönheit zu erstehen, deren wirklicher Effekt vorher nur vage angedeutet werden kann.“

„Wie John und ich Ihnen für Ihre unermüdliche Arbeit jemals danken sollen, weiß ich nicht“, schrieb Audrey Christie, als Busch diesmal nach Buenos Aires abreiste. „Sie sind so sehr viel mehr als nur der große Dirigent.“

Die reizende Frau, deren Charme uns alle bezauberte, fand bei Busch besonderes Verständnis. Er begriff solche empfindlichen, feinnervigen Naturen und schonte sie mit Behutsamkeit, wohl wissend, daß nur so das Beste aus ihnen herauszuholen sei. Merkwürdigerweise vergaß John die Leichtverletzlichkeit seiner Frau oft, und mit Vorliebe in kritischen Augenblicken. Er hatte die Eigentümlichkeit, seine höchst persönliche und eigenwillige, manchmal schlagende, manchmal ganz danebenhauende Kritik den Menschen mit blanker Schonungslosigkeit ins Gesicht zu sagen. So konnte er sich etwa nach einer Aufführung zu uns an den Tisch setzen und, genau so gut wie ein andermal das Gegenteil, bemerken: „Ich finde, Audrey war heute abend furchtbar. Furchtbar!“

Worauf Busch: „Bitte sagen Sie es ihr nicht — nicht gerade jetzt.“

„Ich habe es schon gesagt“, sagt John.

Mit seinen kleinen, etwas starren Augen, von denen nur das eine sieht, blickt er Busch ernst und gerade an. „Aber ich muß es tun, Fritz“, sagt er. „Sie muß doch wissen, daß sie heute abend nicht gut war. Finden Sie das nicht?“

Die Folge ist mitunter, daß John spät in der Nacht im Pyjama an unsere Tür klopft und Fritz Busch herbeiholt, um Susanna zu beruhigen. Seiner Überzeugungskraft und Menschlichkeit gelingt das ohne zuviel Schwierigkeit. Es war wohl zum Teil aus solchen Gründen, daß Audrey ihn für mehr als den „großen Dirigenten“ hielt.

Mehr dankbare Briefe als der ihre folgten.

„Sie ließen mich gestern nicht ausreden“, schrieb Rudolf Bing, „jetzt können Sie mir nicht entkommen; lassen Sie mich Ihnen nochmals danken für Ihre wahrhaft freundschaftliche und vielleicht doch lebensentscheidende Hilfe.“

Im gleichen Brief übermittelte Bing jedoch eine Bitte. Einer der beiden bisher ausschließlich mit Vorproben und Nachdirigieren beschäftigten Hilfsdirigenten äußerte den Wunsch, fortan an der Leitung der Glyndebourne Oper durch eine eigene Aufführung beteiligt zu werden, und Christie befuhrwortete dies.

Man einigte sich darauf, daß dieser Kapellmeister die für 1936 wieder vorgesehene „Zauberflöte“, einschließlich ihrer gesamten Vorbereitung, übernahm. Beides: die Abgabe, wie später die erneute Übernahme der „Zauberflöte“ durch Busch, geschah

auf ausdrücklichen Wunsch Christies. Das verhinderte nicht, daß schließlich Enttäuschung und Verbitterung des zurückgesetzten Dirigenten Busch in die Schuhe geschoben wurde. Hier erwuchs ihm eine Feindschaft, die nicht unverdienter sein konnte. Natürlich blieb es auch nicht aus, daß der zweite Hilfsdirigent über die Bevorzugung des gleichgestellten anderen gekränkt war und sich weigerte, Bühnen- und Orchesterdienst unter ihm zu tun, wie er es für Busch tat. „Er fürchtet mit Recht für sein Prestige und für seine Zukunft“, schrieb dieser an Bing. „Ich habe dennoch kein Verständnis für diese Standpunkte, habe sie auch nie im Leben geltend gemacht. Doch habe ich E. schließlich diesen einen Punkt konzidiert mit dem Bemerken, daß ich bereit bin, an seiner Stelle das Glockenspiel und den Bühnendienst zu übernehmen, falls X. keinen guten Ersatz findet.“

„Echt Busch“, bemerkte Bing.

Busch war durchaus kein Heiland, der die linke Wange hinhielt, wenn ihm jemand auf die rechte schlug. Er war ein sachlicher Mensch, der eine ihm am Herzen liegende Sache von Gefühlen nicht aufhalten lassen wollte. Was er an dem Vorfall beklagte, drückt seine Bemerkung zu Bing aus: „Die unbefangene Sachlichkeit ist dahin.“ Zum ersten Male sah er sich einer gefährlichen Unterschätzung des Wesentlichen gegenüber, mit dem Glyndebourne steht und fällt: der Qualität.

Gegen persönliche Kränkung verlieh ihm, wie es Schopenhauer ausdrückt, „echte Selbstschätzung eine wirkliche Gleichgültigkeit“.

Andere, die sich für ihn empörten, pflegte er eher zu beschwichtigen als sie darin zu bestärken. Er schrieb an Frances Dakyns: „In Bayreuth haben neben Hans Richter, Muck, Toscanini usw. auch immer weniger bedeutende Dirigenten dirigiert, und auf die Dauer kann nicht einer allein alle Arbeit machen; da ist X. mit seinem Ernst und seiner Gewissenhaftigkeit bestimmt der Beste. Sollten durch seine Verpflichtung eines Tages Nachteile entstehen, so muß man sich sagen, daß sie im Leben — und beim Theater erst recht — unvermeidlich sind. Die Dinge gehen immer nur eine gewisse Zeitlang gut und reibungslos, und es ist ein Wunder, daß wir die zwei Jahre Glyndebourne ohne besondere Erschütterungen beendet haben.“

Man erinnert sich eines Abschnitts aus „Wilhelm Meister“: „Überhaupt ist es leider der Fall, daß, was durch mehrere zusammentreffende Menschen und Umstände hervorgebracht werden soll, keine lange Zeit sich erhalten soll. Von einer Theatergesellschaft so gut wie von einem Reiche . . . läßt sich gewöhnlich der Moment angeben, wenn sie auf der höchsten Stufe ihrer Vollkommenheit, ihrer Übereinstimmung, ihrer Zufriedenheit und Tätigkeit standen; oft aber verändert sich schnell das Personal, neue Glieder treten hinzu, die Personen passen nicht mehr zu den Umständen, die Umstände nicht mehr zu den Personen; es wird alles anders.“

Das Jahr 1936 soll die Oper bringen, die für viele das Werk aller Werke Mozarts ist: den „Don Giovanni“. Busch begann es mit der unablässigen Mahnung: „Glyndebourne kann nur durch höchste Qualität bestehen.“

Er haßte Volksbühnenideen für Elitetheater. Als man ihm zwei unzulängliche Sängerinnen vor-

schlug, antwortete er: „Wenn ich zwischen beiden die Wahl habe, bin ich für die junge Ivogün!“ Er ließ nichts unversucht, als Glyndebourne seine fast unersetzliche Despina an das Revuegeschäft verlor — „weggeworfen“, berichtete Frances, „wie ein schöner Araber oder Rennpferde vor einen Milchwagen gespannt“. Es war Buschs Überzeugung: „Der einzige Weg, um Defizit herunterzusetzen, bleibt, die Leistung überall bis aufs äußerste zu steigern.“ Aber er weigerte sich, Überforderung und Ausbeutung Glyndebournes, wie sie in Ausnahmefällen von Stars versucht wurden, zuzulassen. „Sie wissen, daß ich recht gut rechnen kann, wenn es sich um das Geld anderer Leute handelt“, schrieb er an Bing. Das bewies er häufig. Die Hälfte seines für Grammophonaufnahmen üblichen Dirigenten-honorars ging von vornherein an Glyndebourne; es war nicht der einzige Fall, in dem er eigene materielle Interessen zurückstellte, um zur Erreichung eines künstlerischen Zieles beizutragen.

Eine Vergrößerung des Orchesterraumes wurde vorgesehen, zu der Fritz Busch schriftlich seine fachmännischen Ratschläge erteilte. Daß auch John Anordnungen vorschlägt, liegt in der Natur der Dinge, und daß es nicht mit letzter Sachkenntnis geschieht, nimmt Busch mit Humor auf. Aber der cholerische Ebert poltert, als er hört, John wolle selber Beleuchtungsproben abhalten: „Es ist sehr schade, daß ich von dieser kindlichen Idee nichts wissen darf...“

Künstlerisch ist es mitunter eine Kalamität, menschlich begreiflich, beinahe rührend, daß John Christie mit seinem Theater manchmal „spielen“ möchte. Er erinnert an den Vater, der seinem Sohn eine wunderbare elektrische Eisenbahn geschenkt hat. Auch der wartet mit einiger Schüchternheit ab, ob ihn der Junge, der sich so viel besser auskennt, einmal „dranläßt“!

Die Orchesterbesetzung scheint ein Faß ohne Boden zu sein. Prestigefragen spielen darin eine wesentliche Rolle. Bing erzählt, wie er an einem Ostermontag in einen Nachbarort fuhr, wo ein Hornist empfohlen war. Nach einem scheußlich langweiligen Konzert suchte er den Dirigenten auf und erfuhr einen ungewöhnlich rüden Empfang: „Ja, Mr. Christie behandelt uns ja alle wie Schulkinder! Unser Hornist denkt nicht daran, Ihnen eine Audition zu geben. Dieser Narr (Christie) glaubt, nur seine Leute seien etwas wert...“ usw. Auf Bings Frage erklärte John, er habe dem Herrn geschrieben, ob seine Stadtverwaltung ihm nicht Karten für das nächste Glyndebourne Festival kaufen wolle, damit er etwas lerne. — „Der Mann ist zwischen fünfzig und sechzig, und nun natürlich sein Todfeind“, fügt Bing hinzu.

Der originelle Vorschlag war unserem John durchaus zuzutrauen — einem Manne, der einen Erzbischof gefragt haben soll, ob er nicht geneigt sei, in Glyndebourne als Bassa Selim aufzutreten.

Krise entsteht um das Trompetensignal, mit dem bisher nach den Pausen die verstreuten Zuhörer zum Wiederbeginn herbeigerufen wurden. Welchem der Musiker, fragt Bing, kann man eigentlich zumuten, dies Signal zu übernehmen, und für welches Entgelt? Busch nimmt das leicht. „Er ist nur ein Trompeter, und doch bin ich ihm gut... Ich habe mir nie soviel aus dem Geblase gemacht und finde eine schöne alte Glocke ebenso annehmbar

als einen teuer zu bezahlenden Trompeter. Machen Sie das, wie Sie wollen.“

Statt einer schönen Glocke bekam Glyndebourne eine häßliche, durch Mark und Bein dringende elektrische Klingel.

Als Bing einmal in Schwierigkeiten mit einem Musiker gerät, will Busch nicht auf ihn verzichten, weil er besonders gut ist, und neigt deshalb zu wohlwollendem Einlenken. Bing ist starrsinnig, aber Busch erreicht durch Nachgiebigkeit sein Ziel. Dabei bemerkt er: „Vielleicht ist es ein Fehler, daß mir jeder Stern für Prestige fehlt.“

Für ihn selbst war es ein Vorzug. Es war dies Ruhen in sich selbst, die Freiheit vom Minderwertigkeitskomplex, der so viele Menschen zur Kompensation zwingt, was ihm eine schwere Mühsal lebenslang erspart und die schöne Unbefangenheit der Haltung gegeben hat.



John Christie und Grete Busch im Gespräch

Gänzlich andere als Prestigeegründe bestimmten Fritz Buschs Ansicht über eine grundsätzliche Frage: die Fassung der Voranzeigen. Mit Recht hält er es für notwendig, dem Publikum, bevor es Billette kauft, deutlich zur Kenntnis zu bringen, wer dirigieren wird. „Es erscheint mir Abonnenten und anderen Interessenten gegenüber als eine selbstverständliche Fairneß, ihnen vor dem Kauf der Billetts zu sagen, was man für sein Geld zu erwarten hat.“ Bing wisse, wie ihm „jede Irreführung des Publikums“ verhaßt sei. Bing antwortet ausweichend, er habe Busch bei seiner „enormen Arbeit“ nicht noch mehr belasten wollen; doch spricht er sich auch aus rein praktischen Gründen dagegen aus, „zu dem an Ort und Stelle unvermeidlichen Konzilium nun noch zwei weitere Sachberater in Skandinavien und der Türkei hinzuzuziehen“. Sein Brief schließt: „Bitte kein Mißtrauen! Es kränkt und ist wirklich nicht am Platze.“ „Hätte ich es“, antwortet Busch, „so würde ich manches unterlassen haben, was ich im Vertrauen auf Ihre Intelligenz, Anständigkeit und gute Gesinnung gegen mich gesagt und geschrieben habe.“ Die Haltung Bings, für den im Laufe von drei Jahren seine Direktoren zu „Sachberatern“ wurden, zeigt aufschlußreich, daß er Selbständigkeit und Herrschaft erstrebt. In Entwicklung begriffen, sieht man den großen Organisator von Beruf, dazu geboren, wie es Busch zur Musik, Ebert zur Bühne war.

(Fortsetzung im nächsten Heft)

Salzburg

Festspiele 1961

Eine Hofmannsthal-Oper von Wagner-Régeny

Die Salzburger Festspiele haben mit ihren Opern-urauaufführungen wenig Glück. So sehr die Absicht, an der Pflagestätte des Mozartkultes den Gefahren der Mumifizierung durch das alljährliche Bekenntnis zum Gegenwärtigen zu begegnen, begrüßt werden muß, so traurig war es um manche Werke bestellt, mit denen dieses Bekenntnis abgelegt wird. In diesem Sommer wiederholte sich das künstlerische Malheur; daß es diesmal mit dem Namen Hugo von Hofmannsthal verbunden war, wirkt als „erschwerender Umstand“. Denn die Oper, die Rudolf Wagner-Régeny nach dem Frühwerk Hofmannsthals „Das Bergwerk zu Falun“ geschrieben hat, raubte dem Dichter Hofmannsthal den Nimbus des „natürlichen“ Opernlibrettisten.

Hofmannsthal gilt uns, dank seiner Künstlergemeinschaft mit Richard Strauss, als Schöpfer der „Literaturoper“, die seit — „Salome“ und „Elektra“ — zu einer markanten Kunstform unserer Epoche, ja geradezu schon zu einer Plage geworden ist. Um so verwunderlicher ist es, daß gerade das dramatische Werk Hofmannsthals, des Ahnherrn der ganzen Richtung, von den Opernkomponisten nach Richard Strauss bisher gemieden wurde. Wie ein Bann lag die musikdramatische Vollkommenheit, die in fast allen Fällen der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal entsprungen ist, über den Theaterstücken Hofmannsthals, vom „Jedermann“ bis zu „Cristinas Heimreise“, vom „Schwierigen“ bis zum „Turm“.

Wenn Rudolf Wagner-Régeny diesen Bann nunmehr gebrochen hat, so war dafür keinesfalls eine Spekulation auf den Namen Hofmannsthals maßgeblich. Denn Wagner-Régenys Musik mußte ja nicht nur der automatisch und übermächtig sich einstellenden Assoziationskette von Hofmannsthal zum Klangsensualismus Strauss'scher Prägung entgegentreten, sondern auch die Verbindlichkeit der Hofmannsthalschen Sprachform und Dramaturgie für unsere Zeit bestätigen. Gerade das aber mußte bei dem lyrisch-abweisenden, zwischen Fin de Siècle und Jugendstil liegenden „Bergwerk zu Falun“ mißlingen. Im Negativverfahren also hat Wagner-Régeny die Integrität seiner Librettowahl bewiesen: hätte er mit Hofmannsthal reüssieren wollen, hätte er sich wohl eine der vergleichsweise handfesten Komödien zum Vorwurf genommen, nicht aber dieses auf der deutschen Bühne kaum aufgeführte und niemals heimisch gewordene lyrische Trauerspiel.

Mit dem Griff nach dem „Bergwerk“ bewies Wagner-Régeny wohl seine charakterliche Lauterkeit, opferte dafür aber den Vorschuß, den jedes

gutgebaute und handlungsstarke Theaterstück der Musik in die Hand gibt. Denn das „Bergwerk zu Falun“ ist nicht eigentlich ein Drama, sondern ein dramatisiertes Märchen, ein Kunstgedicht, das übernommene romantische Mythen und Hofmannsthals persönliche Jugendschwermut verbindet. Es besteht kein Zweifel, daß Hofmannsthal selbst um die Mängel und Schwächen seines Stücks gewußt hat. Als sich Hans Carossa enthusiastisch über das Werk des 25jährigen äußerte, widersprach ihm der inzwischen 33jährige Dichter nachdrücklich: „Meine produktiven Zeiten waren damals von sonderbarer Unsicherheit, und gerade in dem Teil, wo es darauf ankam, Ungeheures zu geben — in der Szene der Bergkönigin —, bin ich so dürftig und unzulänglich geblieben, daß ich nicht ohne peinliches Gefühl an das Ganze denken mag.“

Hofmannsthal hat das fünftaktige Drama zu seinen Lebzeiten auch nicht zum Druck freigegeben. Die Buchveröffentlichung erfolgte erst 1946 in der Gesamtausgabe des Fischer-Verlages; dort ist das Werk in dem Band „Gedichte und lyrische Dramen“ enthalten. Von den anderen, in ihrer frühreifen Schönheit einzigartigen lyrischen Dramen unterscheidet sich das „Bergwerk“ aber wesentlich dadurch, daß ihm die Kostbarkeit im Dichterischen, die herzanrührende Preziosität der Bilder, der kunstreiche Tonfall der Innigkeit fehlt. Von einzelnen fast musikalischen Eingebungen abgesehen, läuft hier der Sprachfluß ärmer und angestrengter, als es Handlung und Sentenz des Dramas vermuten lassen. Denn das Thema des „Bergwerks“ gehört durchaus in den Kosmos des Hofmannsthalschen Denkens: von Elis Fröbom, dem Helden des Stücks, zieht sich ein direkter Weg zur Marschallin aus dem „Rosenkavalier“, zum Andreas des wunderbaren Romans und zum Sigismund aus dem „Turm“.

„Keiner wird, was er nicht ist“: das ist das Schlüsselwort dieser (und eigentlich jeder) Dichtung Hofmannsthals. Der Zeitbegriff, den Hofmannsthal damit statuiert, läßt sich an dieser Stelle nicht ausführlich erläutern. Soviel möge genügen, daß dem Dichter das Leben nicht als ein einsinniger psychischer Verlauf erscheint, der mit dem Tode beendet wird; vielmehr ist die kurze Spanne irdischer Unruhe nur ein Widerspiel jener kosmischer Dauer, die gleichfalls „lebendig“ gedacht wird. Präexistenz und Reinkarnation, die Lockung der Ewigkeit und das Stigma des Ausder-Zeit-Seins sind also die Fluchtpunkte, auf die Hofmannsthals Dramen hinstreben, und die Vollendung seiner Dramenfiguren ist durchaus keine



Hermann Uhde
als Elis Fröbom
und Elisabeth
Schwarzenberg
als Anna in
„Das Bergwerk
zu Falun“
von Rudolf Wagner-
Régeny

Selbstverwirklichung im Endlichen, sondern eine Preisgabe ans Unendliche. Im Tode kulminiert – zumal für den jungen Hofmannsthal – das Leben.

Auch die Falun-Legende, deren historischer Kern von dem Naturwissenschaftler Schubert 1808 festgehalten worden ist, deren bedeutendste literarische Fassungen von Johann Peter Hebel und E. T. A. Hoffmann stammen, ist von ihm auf dieses Grundthema hin umgedeutet worden. Nicht den seltsamen Vorfall, daß ein verschütteter Bergmann nach Jahrzehnten tot, aber völlig unverseht und konserviert aufgefunden und vor seine längst zur Greisin gewordene Braut gebracht wird, hat Hofmannsthal zum Thema seines Dramas genommen, sondern eine daraus gebildete Märchenhandlung, der alles Anekdotische fehlt, die dafür aber jenes Motiv des Todestriebes (als der wahren Lebensverwirklichung) ins Zentrum rückt. Elis Fröbom, der einstige Matrose, wird von Torbern, dem Boten der Bergkönigin, in die Tiefe der Erde gerufen; dort verheißt ihm die Bergkönigin, daß Elis künftighin in ihrer Geisterwelt leben wird. Zuvor jedoch muß er nochmals zurück zu den Menschen, um alle irdischen Bindungen endgültig abzulegen: als Bergmann soll er ihr nahe sein. Zu Falun aber lernt Elis ein letztes Mal das Glück und Leid der Liebe kennen, und fast verliert die Bergkönigin ihn an Anna, die Tochter seines Bergherrn. Doch am Tage seiner Hochzeit mit Anna wird er für immer „in der Erde Schoß“ hinabgerufen; damit ist auch das Lebensglück dieser Frau, die ihn vergeblich ans Irdische zu binden versuchte, zerstört. Entseelt sinkt sie zu Boden, während die Hochzeitsgäste vom Los des Bergmanns singen: „Es rühren ihn an mit großer Macht / Die Kräfte, so im Dunklen sind.“

Es ist zweifellos problematisch, diese Parabel vom introvertierten Menschen in Musik zu setzen.

Dabei geht es weniger um ein personales als um ein ästhetisches Problem. Denn Wagner-Régenys Sorge hätte weit weniger danach gehen müssen, jedes Strauss-Klischee, ja jeden Strauss-Anklang zu vermeiden (was ihm weiß Gott gelungen ist!), als vielmehr darum, die Trennung in Menschenwelt und Geisterwelt musikalisch eindeutig zu fixieren. Gerade diese Zweiteilung aber, bei der sich der Komponist für die Charakteristik des Reiches der Bergkönigin sogar elektronischer Mittel hätte bedienen können, hat Wagner-Régeny unterlassen. Statt dessen hat er das genaue Gegenteil unternommen, indem er die ganze Oper in einem melodisch aufgefaßten Zwölftonverfahren komponiert hat. Damit ist eine Vereinheitlichung und Normierung des Klangstils erzielt, die gerade hier nicht am Platze war. Die beiden Welten des Märchenspiels sind zum gleichgearteten musikalischen Ödland geworden, die zaubrische Aura, die das Zwischenwesen Elis Fröbom umgeben müßte, fehlt ganz und gar.

Zudem mußte Wagner-Régeny für seine Unvertrautheit mit der dodekaphonischen Kompositionsmethode bitteren Tribut an die Klangphantasie und die dramatische Energie seines Werkes zollen. Seine Oper ist nicht nur melodisch einfallslos und harmonisch dürrig, sondern auch ungegliedert in den einzelnen Szenen und ohne Gefälle im Gesamt Ablauf. Der Vorteil, daß nahezu jedes Textwort verständlich ist, wurde erkaufte mit der Primitivität des Unisono-Verfahrens, das die spannungslosen Intervalle der Vokalstimmen betulich mit „leitmotivisch“, aber uncharakteristisch eingesetzten Orchesterinstrumenten stützt. Die Instrumentierung selbst bevorzugt unangenehme Grautöne; sie hellt sich nur für Augenblicke – etwa in der Kavatine Annas oder im Schenkenlied, wo Wagner-Régenys Song-Vergangenheit die

Glashaus-Lyrik Hofmannsthals rüde erschlägt — freundlich auf. Der interpolierte Cantus firmus „Media vita in morte sumus“ hat jedoch mit den tiefen Schächten von Hofmannsthals Todesphilosophie ebenso wenig zu tun, wie die eingeschnittenen „Terzinen I und III“ zum sprachlichen Duktus des Dramas passen.

Unsicherheit heißt die Formel dieser Oper. Wagner-Régeny hat selbst gestanden, daß er vierzehn Jahre gebraucht hat, um das Handwerk der Zwölftonkomposition geläufig zu beherrschen; die Probe aufs Exempel freilich — eben das „Bergwerk zu Falun“ — macht mit erschreckender Deutlichkeit klar, daß das Handwerk, und wenn es noch so gewissenhaft geübt wird, erst im Verein mit der Inspiration ein Kunstwerk zu konstituieren vermag. Diese Oper, die nicht in der Tradition der Wiener Schule steht, die Wagner-Régenys personale Tradition der Song-Oper verleugnet, die aber auch den Anschluß an die Klangerweiterung und Klangzerstäubung unserer gegenwärtigen Musik noch nicht gefunden hat, wirkt wie ein Exerzitium der Phantasielosigkeit. Solcherart entsprechen einander technische, ökonomische und stilistische Unbeholfenheiten, indem sie den Eindruck trostloser Langeweile hinterlassen.

Es mag allerdings sein, daß die entstellenden Verstümmelungen, die am Hofmannsthalschen Text vorgenommen worden waren, den Eindruck sehr zu Ungunsten der Aufführung beeinflussten. Schon der Komponist selbst hat in den vier letzten Akten des Dramas zahlreiche Kürzungen vorgenommen, um die an den ersten Akt verschwendete Ausführlichkeit wieder auszugleichen. Seine Textkürzungen sind aber harmlos im Vergleich zu jenen Strichen, welche die Interpreten in der ferti-

gen Oper angebracht haben. Welche Notwendigkeit vorlag, ganze Szenen zu amputieren und einzelne wichtige Figuren (etwa den Knaben Agmahd, der das Spiegelbild von Elis' Wünschen ist und somit dessen Rückkehr von der Bergkönigin motiviert) zu eliminieren, ist nicht einsichtig. Es kann nur konstatiert werden, daß vom Regisseur der Salzburger Aufführung, Paul Hager, mit Wissen und Zustimmung des Komponisten und des Dirigenten ein neues Opernwerk willkürlich seines organischen Baues beraubt worden ist; diese „Listener's Digest“-Fassung eines Hofmannsthals-Dramas kommt mehr als einmal in die Gefahr, dem mit der Handlung Unvertrauten unverständlich zu werden.

Etliche krasse Regiefehler rundeten den deprimierenden Eindruck der Uraufführung ab. Vor allem muß es als Kardinalfehler Hagers angeprangert werden, daß auch er im Szenischen keine Trennung von Tagwelt und Nachtwelt vornahm. Wenn ihm schon der symbolische Gehalt des ihm anvertrauten Werkes verschlossen blieb, so hätte er wenigstens an die penibel genauen Regieanweisungen Hofmannsthals sich halten und damit von außen her den Inszenierungsstil treffen können. Die von ihm gefundene Lösung für die Verwandlungsszene des ersten Aktes widersprach den Vorschriften des Dichters jedoch nicht minder als die sinnwidrigen Verführungsaktionen der Bergkönigin bei ihrer Begegnung mit Elis. Die Bühnenbilder Leni Bauer-Ecsys blieben weit hinter ihren früheren Arbeiten zurück.

In der zentralen Rolle des Elis Fröbom bot Hermann Uhde eine gesanglich eindrucksvolle Leistung, Sona Cervena als geisterhafte Bergkönigin und Elisabeth Schwarzenberg als irdisch leidende

„none Boccanegra“
 von Giuseppe Verdi
 mit Zeyla Geneer
 und Tito Gobbi in
 der Felsenreitschule





Anna waren profilierte Gegenspielerinnen. In kleineren Rollen hörte man Res Fischer, Sieglinde Kahmann, Ludwig Welter und Max Lorenz. Die Wiener Philharmoniker spielten unter Heinz Wallberg sauber, wenn auch ohne besonderen Elan — was ihnen in diesem Fall einmal nicht zu verdenken war.

„Das Debakel dieser Uraufführung bestätigte nur den im ganzen wenig geratenen Festspielsommer. Das Gesamtprogramm war so planlos erstellt, daß sich die spezifische Festlichkeit der Salzachstadt diesmal kaum einstellen wollte. Die Gründe dafür sind nicht leicht zu übersehen. Zweifellos konnten die Salzburger Festspiele im Zeichen Furtwänglers oder selbst Karajans leichter der Verpflichtung ihres Namens gerecht werden als unter der Regenschaft des milden Bernhard Paumgartner. Auch erwies sich das für fünf Gastkonzerte verpflichtete Orchester der Staatskapelle Dresden dem Festspielanspruch nicht ganz gewachsen; zudem diktierten Einfallslosigkeit und Reverenz vor dem Publikumsgeschmack die einzelnen Konzertprogramme. Aber zunächst und vor allem war die Salzburger Krise des Jahres 1961 eine Krise der Regisseure. Zum Anspruch, den das moderne Musiktheater an ein Unternehmen wie die Salzburger Festspiele stellen darf, kommt noch der Anspruch, den Mozarts Größe an jede Verlebendigung seines Werkes stellt: dieser doppelten Herausforderung kann weder Routine noch Phantasielosigkeit gerecht werden.

Darum scheiterte das Unternehmen, Verdis „Simone Bocanegra“ in das imposante Panorama der Felsenreitschule zu stellen, ebenso wie die Neuinszenierung von Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und „Idomeneo“. Herbert Graf ließ Verdis unübersichtliche Haupt- und Staatsaktion mit antiquiertem Opernpathos spielen, so daß das Italienerquartett Tito Gobbi, Giorgio Tozzi, Giuseppe Zampieri und Rolando Panerai seine Stimm-

kaliber — von szenischer Logik unbehindert — abfeuern konnte. Mozarts „Entführung“ wiederum mißlang deshalb so gründlich, weil Hans Hartleb dem Irrglauben anhing, die kostbare Naivität dieses Werkes spiele sich auf der Bühne von selbst. Sein Partner am Dirigentenpult, der junge István Kertész, hingegen vermochte seine präziöse Mozart-Auffassung nicht auf das wenig differenzierte Mozarteum-Orchester zu übertragen. In der „Idomeneo“-Aufführung machten Regisseur Paul Hager und sein Choreograph Heinz Rosen aus Mozarts klischee-ferner Seria-Oper ein mühsames, platt antikisierendes Konventionsstück.

Auch die in voller Breite genutzte CinemaScope-Bühne des neuen Festspielhauses ist wahrhaftig nicht für Mozarts intime Seelendramatik geeignet. Wie zur Versöhnung spielten die Wiener Philharmoniker unter Ferenc Fricsay die großartig empfundene Musik besonders schön und dramatisch gespannt.

Wenn das Salzburger Opernprogramm schließlich dennoch einigen Glanz ausstrahlte, so kam er von jenen drei Werken, die unverändert aus dem Vorjahr übernommen worden waren: „Rosenkavalier“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“. Zum Wesen des Festlichen gehören Einmaligkeit und Einzigartigkeit. Daran, daß das Glückhaft-Festliche dieser drei Inszenierungen selbst in der Reprise Ereignis geworden ist, läßt sich ermes sen, wie vollkommen hier szenische und musikalische Konzeption aufeinander abgestimmt waren. Karl Böhm und Rudolf Hartmann im „Rosenkavalier“, Herbert von Karajan und Oscar Fritz Schuh im „Don Giovanni“, Karl Böhm und Günther Rennert in „Così“ haben gezeigt, wie das Salzburger Fest seine Tradition mit zeitbewußter Stilerneuerung verbinden kann. Wir wollen hoffen, daß man sich wenigstens im kommenden Jahr dieses Vorbildes wieder besinnen wird.

„Idomeneo“
von Wolfgang
Amadeus Mozart.
Inszenierung
von Paul Hagen
im neuen
Festspielhaus

Opernfestspiele 1961

Mozarts »Thamos, König in Ägypten«

Der junge Mozart ist zur Zeit en vogue: Salzburg ging voriges Jahr mit „La finta semplice“ voraus; München brachte dieses Jahr eine Rarität, den seit bald zwei Jahrhunderten nicht mehr gegebenen „Thamos“ und hob dann mit „La finta giardiniera“ ebenfalls nach 187 Jahren erstmals wieder im italienischen Original echte Perlen ans Licht. „Thamos, König in Ägypten“, der zusammen mit „Friedenstag“ die „Münchner Festspiele“ eröffnete, ist nun zwar keine Oper, sondern ein Schauspiel, für das Mozart allerdings acht Einlagen schrieb, die das übliche Maß von Schauspielmusiken weit überschreiten und dramaturgisch wichtige Funktionen ausüben.

Den Namen Tobias Philipp v. Gebler, des Dichters dieses „heroischen Dramas“, der als Vizekanzler der österreichisch-böhmischen Staatskanzlei in hohem Ansehen stand, suchen wir vergebens in den geläufigen Literaturgeschichten. Damals jedoch wurde er viel beachtet; selbst Wieland, Sulzer, Ramler und Nikolai, die Autoritäten der Zeit in ästhetischen Fragen, spendeten ihm hohes Lob. Spielte doch die Handlung in mythenfernen ägyptischen Tempeln und wurde dabei im Mäntelchen kultischer und mystischer Zeremonien freimaurearisches und schwärmerisch humanitäres Gedanken- gut vermittelt. Hier fühlte sich Mozart angesprochen. Und so schrieb er in zwei Etappen, 1773 und 1779, instrumentale Zwischenspiele mit reicher Tonmalerei des Orchesters und Chöre von festlichem Glanz und feierlicher Haltung, kunstvoll im Wechsel von chorischen und solistischen Partien. Sie sind wahrhaft Vorahnungen der Zauberflötenmusik, wie auch der Name Thamos bereits auf Tamino hinweist.

Aber nur zu bald mußte Mozart erkennen, daß er seine beste Kraft an einen subalternen und fragwürdigen Text verschwendet hatte, dessen Inhalt überlagert und verdunkelt wird durch breite Schilderungen und umständliche Reflexionen. Denn als die Lobesexaltationen über die freimaurerischen Zutaten verrauscht waren, erkannte man die Schwächen des „Thamos“, seine Handlungsarmut und die uniforme Schematik der Charaktere, die entweder Engel oder Teufel, Lichtgestalten oder Inkarnationen aller bösen Triebe und Leidenschaften sind. Schon 1783 zählte er zu den „verworfenen“ Stücken, an die sich kein Theaterprinzipal mehr heranwagte.

Dieses Stück in unserer Zeit — wahrhaft ein Bildererlebnis mit einem gewissen rührenden Beiklang. So viel Edelmut, ein so reiner Sieg des Guten, so hochgestochene Tiraden! Dabei hat der Bearbeiter K. H. Ruppel die gesuchte und manirierte Sprache modernem Empfinden angepaßt und das Drama wesentlich gestrafft. Rudolf Hartmann inszeniert in einem altertümelnd gemessenen Stil, gleichsam, als ob es sich um eine barocke Oper handelte; die Monologe fügen sich zu gesprochenen Arien, die Dialoge zu Quasi-Duetten. Sie werden

umspielt von dekorativ-zeremoniellen Tänzen nach Art der französischen Opera seria. Dem edlen Helden Thamos sind die offen und erhobenen Hauptes, dem Verräter Pheron die geduckt und verdeckten Blickes schreitenden Tänzerinnen zugeteilt. Gewiß, dabei geht es nicht ohne Konvention und Blässe ab, aber Geblers Stück ist nun einmal konventionell und blaß und kann auch durch den Impetus des Regisseurs letzten Endes nicht mit heißem Bühnenatem aufgeblasen werden. Wie immer haben die Bösewichte leichteres Spiel — Tücke ist bühnenwirksam. Allerdings sind hier auch mit Anne Kersten und Rolf Boysen profilierte Darsteller eingesetzt. Auf der guten Seite schlagen sich Ernst Fritz Fürbringer, Irene Marhold und Sigrid Pfeiffer, während der Thamos Rolf Beckers die Schemenhaftigkeit seiner Rolle nicht zu überspringen vermag.

Nach Mozart Richard Strauss. Sein „Friedenstag“ ist mit München besonders eng verknüpft: hier fand 1938 die Uraufführung statt, und damals wie heute führte Rudolf Hartmann Regie. Im „Friedenstag“ ist jener historische 24. Oktober 1648 dramatisch gestaltet, der nach dreißigjährigen Kriegswirren endlich den ersehnten Frieden brachte. Joseph Gregors Libretto, das, einer Anregung Stefan Zweigs folgend, in einer von feindlichen Truppen belagerten Stadt spielt, leidet unter mancherlei Dunkelheiten der sprachlichen Diktion. Die Gestalten sind psychologisch kaum durchgeformt, tragen weniger individuelle als typische Züge; sind Verkörperungen von soldatischem Pflicht- und Ehrgefühl, vom Durchhalten um jeden Preis, von Bedrücktheit, Verzweiflung und unendlicher Friedenssehnsucht.

Der „Friedenstag“ ist Straussens einzige „heroische“ Oper. Er spielt fast ausschließlich unter Männern; und der Chor bekommt eine überaus aktive Rolle, er wird zum eigentlichen „Helden“. Strauss sprach gelegentlich von dem „militärischen“ Charakter des Werkes; und ähnlich wie im „Rosenkavalier“ der Walzer den Ton angibt, so hier der Marsch. Der Schluß hat statisch-oratorische Prägung; in reinem C-Dur preist die Menschheit in einem hymnischen Chorfinale den Frieden.

Das Libretto zum „Friedenstag“ stammt zwar von einem Professor der Theaterwissenschaft, aber es besitzt nur wenig Theaterblut. Rudolf Hartmann arrangiert in der bedrückenden, kerkerhaften Atmosphäre von Helmut Jürgens' Bühnenrahmen die Gruppen und Aufzüge — es ist nicht seine Schuld, wenn sich der dramatische Funke nicht einstellt. Joseph Keilberth beherrscht souverän die Partitur, gibt der Masse der Töne, Instrumente und Stimmen, diesem riesenhaften Material, das nicht immer Geist werden will, die machtvolle, fanfarenhafte Dynamik und treibt die Klangfluten mächtigen Entladungen entgegen. Star der Aufführung ist Hildegard Hillebrecht. Ihre Mittel klug disponierend, vermochte sie die mörderisch schwere Solo-



szene gut durchzuhalten. Josef Metternichs, des Kommandanten, erbittertster Feind war an diesem Abend eine Indisposition, und es wäre übertrieben zu behaupten, daß er Sieger blieb. Daß man die Rolle auch gestalten kann, weiß, wer in der Uraufführung Hans Hotter sah. Dem Schlußauftritt sicherte Kurt Böhmes lapidarer Holsteiner die nötige Schlagkraft.

Der „Friedenstag“ gehört sicherlich zu den schwächsten Werken von Richard Strauss, und es fragt sich, ob es nicht eine Vogel-Strauß-Politik ist, in blinder Verehrung für Münchens größten Sohn laufend auch seine weniger repräsentativen Werke groß herauszubringen. Mit Ausnahme seiner Jugendsünde „Guntram“ und der „Schweigsamen Frau“, die für nächstes Jahr vorgesehen ist, standen nun alle seine Opern auf den Spielplänen der letzten Festspiele.

An weiteren Ereignissen brachten die Festspiele eine als Beinahe-Sensation hochgespielte „Salome“ mit Fischer-Dieskau (Jochanaan), Ira Malaniuk (Herodias), Fritz Uhl (Herodes), Georg Paskuda (Narraboth) und Lisa Della Casa, die erstmals die eigentlich nicht in ihr Fach gehörende Titelrolle sang. Wer sich bei den von Karl Böhm entfesselten Fieberstürmen der Salome-Partitur seine Nerven strapaziert hatte, konnte sich von den Dittersdorfschen „Doktor und Apotheker“ beruhigende Medizin verschreiben lassen (in einer allerdings reichlich provinziellen Verpackung). „Don Giovanni“ wird nun auch in München in italienischer Sprache gegeben mit dem großartigen George London in der Titelrolle. Wahrhaft festspielmäßig besetzt sind die bereits vom Vorjahr übernommenen „Arabella“ mit Lisa Della Casa, Anneliese Rothenberger und Fischer-Dieskau und „Intermezzo“ mit Hanny Steffek und Hermann Prey. Als Beitrag

zum Gegenwartsschaffen übersiedelte Hans Werner Henzes „Elegie für junge Liebende“ nach ihrer Uraufführung im Schwetzingen Schloßtheater nun in das Cuvilliés-Theater, für das sie zunächst einstudiert war. Wieder faszinierte Fischer-Dieskau durch die psychologisch bis in die Fingerspitzen durchgeformte und glaubhafte Charakterisierung des monomanisch besessenen, hemmungslos hysterischen Dichters Mittenhofer, der Zentralgestalt in Henzes Oper.

Die letzte Neueinstudierung der Festspiele war Mozarts „La finta giardiniera“ (Die Gärtnerin aus Liebe). Über das Textbuch haben Generationen die Nase gerümpft. Nicht weniger als drei Liebespaare treten auf, von denen das wichtigste schließlich in ganz regulären Wahnsinn verfällt — für eine komische Oper gewiß ein sehr origineller Effekt. Der große Mozartbiograph Jahn erzählt den Inhalt der Oper auf zweieinhalb Seiten so ausführlich, daß man sich im Wirrsal der Details erst recht nicht mehr zurechtfindet; und der Wiener Kritiker Max Kalbeck nannte den Text einen „Düngerhaufen“, den Mozart mit Rosen besteckte. Mozarts Musik schließlich machte man zum Vorwurf, daß sie bloß Situationen schildere. Als ob es hier auf etwas anderes ankäme! Denn „La finta giardiniera“ ist keine Charakterkomödie, sondern eine der Commedia dell'arte nahestehende Burleske. Vom Neunzehnjährigen geschrieben, enthält die Musik der Mozartschen Wunder genug. Ein süß-verliebter Ton wird angestimmt, die Geister Susannens und Elviras, des „Figaro“ und der „Cosi“ irrlatern in der Partitur.

Das ist der Mozart, in dem Liebe erwacht, der voll von süßen Hoffnungen lebt, der in jedem Brief aus den Proben Tagen in München seiner Schwester zärtlichste Grüße an seine Salzburger Freundinnen

*„Thamos, König
in Ägypten“
von W. A. Mozart
eröffnete die
diesjährigen
Münchener
Opernfestspiele*

aufträgt, besonders an die bewußte „... aber auf das nachdrücklichste — — — und zärtlichste — — — und — — oh — ich darf mich ja nicht so bekümmern, ich kenne ja meine Schwester, die Zärtlichkeit ist ihr ja eigen ...“ Mit diesen Gedanken schrieb Mozart „La finta giardiniera“, das „Werk seiner Pubertät“, wie der Historiker trocken-sachlich feststellt, in dem das wirre Geflecht von Intrigen und Verwechslungen, alle die unentbehrlichen Hilfsmittel der italienischen Buffa, nur dazu helfen, der Haupthandlung „Liebe“ Vorschub zu leisten.

Heinz Arnold läßt als stilsicherer Drahtzieher die Personen wie Marionetten durch das Spiel wirbeln, jagt sie mit leichter Hand durch den Irrgarten der Verliebtheiten und der komischen Situationen. Ironische Luft weht, Vergnügen am Theater, der Mutwille zum Aufheben von Logik und Vernunft, die Freude an der leisen Karikatur, am Verspielten, Entpersönlichten. Aber immer bleibt Arnold im Stil, immer ist der Ton der hohen und empfindsamen Gesellschaftskultur der Mozartzeit gewahrt.

Buffoneskes Zentrum ist der verliebte, wichtig-tuerische und letzten Endes gutmütige Podesta Lorenz Fehenbergers. Nicht weniger amüsant das Hin und Her zwischen Belfiore und Violante-Sandrina, bis beide irre werden und sich endlich doch in Liebe finden. Ingeborg Hallstein trifft dafür den empfindsam-preziösen Rokokoton und bringt die dazugehörige Schäferinnenanmut ins Spiel. In kunstvollstem Mozartstil singt sie die herrliche Taubenarie. Und reich schattiert Richard Holm den Belfiore im Wechsel von köstlich ausgespielter Ironie und echtem Ton verwirrten Gefühls. Ingeborg Bremert schließlich läßt mit dem Flair des Damenhaften die elegante Arminda nie in die fatale Attitude des späten Mädchens ausrutschen. Sie singt diese entfernte Cousine der Donna Elvira mit warm timbriertem, kultiviert geführtem Sopran.

in Cuvilliéstheater
erklänge Mozarts
endoper „La Finta
Giardiniera“.
V. l. n. r.
Richard Holm,
Ingeborg Hallstein,
Lorenz Fehenberger,
Antonie Fahberg,
Wolfgang Anheißer,
Ingeborg Bremert
und
Ingeborg Bremert



In diesem stilvollen Zusammenklang von Stück, Szene, italienischer Originalsprache und der sachkundigen Bearbeitung von Bernhard Baumgartner gab es nur einen dissonanten Ton: den Verzicht auf das Cembalo und die allzu alfrescohafte musikalische Interpretation (Meinhard v. Zallinger), die in der mozartnahen Atmosphäre des Cuvilliéstheaters besonders befremdete.

»Wenn ich König wär« im Gärtnerplatztheater

Es gibt ein Gedicht von Victor Hugo, das Peter Cornelius ins Deutsche übersetzt und Franz Liszt vertont hat: „Mein Kind, wär ich König, glänzend und reich vor allen, gäb' ich Zepter und Thron und mein Volk auf den Knien — für deinen Blick dahin.“ Ähnlich ergeht es in Adolphe Adams Oper „Wenn ich König wär“ dem Fischer Zephoris, der irgendwo unter dem Himmel Brahmas dürftig von seiner Angelkunst lebt, einst ein Abenteuer mit einer leibhaftigen Prinzessin hatte und nun den heißen Wunsch hegt, selbst einmal König zu sein, der Prinzessin nahe und im Besitz all der Glückseligkeiten, die ein Thron im Märchen verbürgt. Sein Wunsch wird erhört, er wird wirklich für einen Tag König und kann nun all das Gute tun und all die Dummheiten machen, die ein Zepterträger ungestraft begehen darf. Sogar in die schwierigsten Staatsaktionen wird er verwickelt, stellt sich aber in allen Situationen seines eintägigen Königtums geschickt an und darf schließlich seine Prinzessin, der er einst das Leben rettete, wirklich in die Arme schließen.

Ein Flügelschlag der Romantik streift hier die französische komische Oper: fremde Völker und exotische Schauplätze regen die Phantasie der Opernlibrettisten an. Aber Adam macht erst gar nicht den Versuch, seiner Musik ein orientalisches Kolorit zu geben. Wie im „Postillon von Lonjumeau“ entfaltet sie auch hier den echt französischen Charme, heitere Grazie und leichten Fluß (zu wichtig ist Richard Wagner gegen diese „Quadrillenmusik“ losgezogen), vergnügt sich in kurz geschürzten Sechsstel- und flotten Zweivierteltakten, wirft mit leichtem Handgelenk hier eine Romanze, dort eine behende Polka oder schmissige Barcarole hin. Sein Orchester befließt sich einer weitgehenden Diskretion und kommt dezent daher. Es gibt eine Sammlung von Aufsätzen Adams, die „Dernières souvenirs d'un musicien“, welche auch eine kurze Autobiographie enthalten. Ein fast rührendes Bekenntnis finden wir da: das Komponieren sei seine einzige Leidenschaft; an dem Tage, da das Publikum seine Werke ablehnen werde, werde ihn die Langeweile töten. „In der Theaternmusik habe ich gar keine anderen Ambitionen als das Leichtverständliche, welches das Publikum unterhält. Ich kann nichts anderes machen als das, was man ‚musiquette‘ nennt, und ich bescheide mich damit, dies so zu tun, wie ich es weiß und es vermag.“

Das Münchner Gärtnerplatztheater, das eine feine Nase für Verschollenes hat, grub Adams liebenswürdigen Königstraum aus, der einstmal so be-

liebt war und dann im Ansturm des Musikdramas unterging. Günter Roth ist beherzt genug, das große Märchenbilderbuch aufzuschlagen, und trifft mit gutem Geschmack den gemütvoll naiven Ton der aus hoher Politik und Liebe gemischten Handlung, einer der vielen Varianten vom „Leben als Traum“. John van Kesteren singt mit schönem Schmelz seine Liebes- und Trinklieder, die hohen C's im Stil der alten Opera comique im Falsett neh-

mend — ein für unsere Ohren allerdings befremdlich gewordener Effekt. Bella Jasper bewegt sich schwindelfrei auf dem hohen Seil zierlicher Koloraturen und fühlt sich in den glitzernden Regionen der dreigestrichenen Oktave völlig zu Hause. Claudio Nicolai ist ein nobler König, und Kurt Eichhorn hat die Partitur rhythmisch, melodisch und in ihren klanglichen Valeurs aufs feinste poliert.

Helmut Schmidt-Garre

Regensburg

Bayerisches Chorfest 1961

Das Chorfest „100 Jahre Bayerischer Sängerbund“ erinnerte in vielen verwandtschaftlichen Zügen an das Deutsche Sängerbundesfest 1956 in Stuttgart. Noch immer sind Sängerbünde und Sängerbünde teils zweifelnd-reservierten, teils spöttischen Blicken der musikalischen Mitwelt ausgesetzt. Mancherlei Gründe scheinen solche Zweifel zu rechtfertigen: Das allzulange Beharren in einer bereits angestaubten Tradition, die einseitige Pflege des Männergesangs, die starke Bevorzugung geselliger Elemente und das oftmals krasse Mißverhältnis von laut geäußertem Kulturwillen und dem tatsächlichen eigenen Aufkommen. Stuttgart wurde ein Meilenstein am „neuen Wege“, den der Deutsche Sängerbund nicht nur proklamiert, sondern auch beschritten hat: „Die Musik ist wesentlicher Inhalt unseres Tuns!“ Ein vorbildliches Programm und die überwältigende Anteilnahme an mehr als siebenzig Konzerten war seinerzeit ein unüberhörbarer Beweis, den man nicht mehr mit einem lässigen Achselzucken oder einem hängenden Mundwinkel abtun konnte.

Das Chorfest des Bayerischen Sängerbundes in Regensburg erhärtete und vertiefte den Eindruck, daß in der Chorbewegung erstaunlich starke schöpferische Impulse ihren Niederschlag gefunden haben. Das Programmheft mit einem hübschen graphischen Einfall und in dezenter Aufmachung, war endlich einmal kein „Festbuch“ mit ermüdenden Aufsätzen zum Lobe der eigenen Sache! Das musikalische Programm war klug und mit dem Mut zur Originalität zusammengestellt. Da finden wir beispielsweise in Sonderkonzerten fünf Komponisten, die dem altbayerischen Raum besonders nahestehen, deren Profil jedoch höchst individuell und keineswegs landschaftsgebunden ist: Joseph Haas (1879–1960), Richard Trunk (1879), Adolf Pfanner (1897), Hans Lang (1897) und Theo Brand (1925). Einigen Konzerten waren besondere Leitgedanken gegeben, wie „Chor und Akkordeon“, „Das singende Dorf“, „Lied der anderen Völker“, „Humor im Lied“, „Lob der Musik“, „Daß zwei sich herzlich lieben“, „Chor und Jazz“. Ein glänzender Aufriß des Formen- und Farbenreichtums der Chormusik! Höhepunkte waren das Konzert „Neue Madrigale“ mit Werken von Schönberg, Genzmer, Killmayer, Marx und

Distler, die „Mehrchörige Musik“ des Lassus-Musikkreises und das Sonderkonzert der Regensburger Domspatzen. Es wirkten also auch Chorvereinigungen mit, die dem Sängerbund nicht direkt angehören, deren Bedeutung aber unbestritten ist. Ein wirkliches Plus, daß diese selbstgezogene Mauer gegen außen — „wir bleiben die alten“ — eingerissen wurde. Das gesamte Programm war eine Huldigung an die Komponisten unserer Tage, was eine Reverenz vor Carl Friedrich Zelter nicht ausschloß.

Die Wiedergabe der Werke stand durchweg auf gutem Niveau. Auch hier kann anerkannt werden, daß die pädagogische Aufgabe der Chorleiterbildung, die heute übrigens größtenteils auf den Schultern der Sängerbünde ruht, ihre ersten Früchte trägt. Einige Bemerkungen am Rande: Die Fülle der Veranstaltungen — 25 in zwei Tagen — war erdrückend. Ein Problem aller Chorfeste, das man einmal bei der Wurzel fassen sollte. Von 9 Uhr bis 24 Uhr, das ist des Guten zuviel. In den Festansprachen war nahezu kein falscher Ton, sie waren sachlich und von wohlthuender Kürze. Die buntbewegte Chorfeier „Bayerisch Land und Volk“ war zu sehr Außenseiter im ganzen Geschehen. Sie hätte es verdient, mehr im Mittelpunkt zu stehen. Wenn schon zum Gemeinschaftssingen mit Blechmusik marschiert werden muß, dann ohne Damen. Frauen im Gleichschritt — das ist wahrhaft desillusionierend!

Tausende von Menschen waren monatelang um die Gestaltung dieses Chorfestes bemüht. Spiritus rector und Mentor zugleich war Bundeschorleiter Hanns Haas. Ein vitaler, energiegeladener Mann, besessen von seiner Aufgabe, die in ihrer Schwere oftmals nicht erkannt wird. Der musikalische Leiter eines Sängerbundes hat keine „Befehlsgewalt“, er kann nur unermüdlich in Wort und Tat zu überzeugen versuchen, er muß Erzieher und Künstler in einem sein. Haas besitzt diese Eigenschaften und er wendet sie, der Mentalität seiner altbayerischen Sänger gemäß, in glücklicher Weise an. Für die deutsche Chorbewegung war Regensburg ein klingendes Beispiel zielbewußter Konsequenz, mit der der eingeschlagene Weg weiter begangen wird.

Franz R. Miller

Große Tage mit Bach

Ein strengeres, abweisenderes Programm als das der zwölf Bach-Konzerte in Ansbach (von denen ich nur die letzten vier gehört habe) ist kaum denkbar. Konzerte, die mit nichts außer einem Cembalo oder einer Solovioline bestritten werden, sind kein Gegenstand, an dem sich der Vorwurf des schiefen Blicks zum Populären entzünden könnte. Die Aussicht auf eine Matinee mit vier Cembalopartiten mochte sogar in manchem Hörer die Erinnerung an Stunden heraufbeschwören, in denen er an sich selbst verzweifelte, weil er einerseits eine theoretische Erfahrung vom musikalischen Reichtum der Stücke mitbrachte, andererseits wußte, daß Bach sie für das Cembalo geschrieben hat, das eine jedoch mit dem anderen nicht in Übereinstimmung bringen konnte angesichts dessen, was ihm entgegentönte. Eine Ausflucht bot einzig die Vorstellung, daß der Gehalt der Partiten nur vom Spieler selbst vollständig und ungetrübt erfahren werden könne. In dem Cembalokonzert Hanns-Martin Schneidts aber erwies sie sich als überflüssig.

Schneidts Spiel ist von dürrer Pedanterie ebenso weit entfernt wie von der falschen Rhetorik, mit der manche Interpreten sich selbst statt des Werkes darstellen. Es ist fundiert — man zögert zu sagen: durch solides musikalisches Handwerk, weil die Vokabel zu einem Schlagwort heruntergekommen ist, hinter dem sich Bescheidenheit aus Unvermögen versteckt. Schneidts makellose Technik ist unverkennbar ein Resultat geistiger Anspannung, wie denn Bachs Partiten, wenn man ihnen ausschließlich manuell beizukommen versucht, nicht einmal manuell bewältigt werden: Sie bestehen nur zum geringsten Teil aus Figuren, die man „kann“, wenn man sie bloß beharrlich genug und nach der richtigen Methode übt. Natürlich macht es Schneidt Vergnügen, virtuos zu spielen, und er verhehlt es nicht; aber sein Vergnügen ist zugleich das des Zuhörers.

Die verborgene Zweistimmigkeit mancher einstimmiger Linien — das also, was Ernst Kurth die „Scheinpolyphonie“ der Bachschen Melodik genannt hat — deutlich darzustellen, ist auf keinem Instrument schwieriger als auf dem Cembalo. Die technischen Mittel — geringe irrationale Dehnungen der Hauptnoten und die Unterscheidung zwischen gehaltenen und rasch abgesetzten Tönen — sind naheliegend; die Schwierigkeit aber ist, sie so zu gebrauchen, daß sie nicht maniert wirken. Gerade bei der Darstellung der Motivstruktur aber bewährte sich Schneidt als ein Cembalist, der alle Künste der Differenzierung und alle Einsichten der Analytiker in Ausstattungsstücke einer unpräzisen musikalischen Solidität verwandelt.

Die Tempi in der c-Moll-Partita und auch manche Einzelheiten verrieten, daß Schneidt die unter Puristen verpönte Busoni-Ausgabe genau studiert hat, nicht etwa, um sie zu kopieren und Klavierwirkungen auf dem Cembalo nachzuahmen, son-

dern in dem Bewußtsein, daß man von einem großen Pianisten, der zugleich ein scharfsinniger musikalischer Analytiker war, immer noch etwas lernen kann, und sei es, um durch Widerspruch zu sich selbst zu kommen.

Auch wer nicht frei von dem Mißtrauen war, der Ruhm Karl Richters könne eine Legende sein, entstanden durch Verwechslungen des Abweichenden mit dem Hervorragenden, mußte schon nach der Kyrie-Fuge der h-Moll-Messe bekennen, daß Richter von kaum einem anderen Bachdirigenten erreicht und von keinem übertroffen wird. Nicht, daß man überzeugt wäre, Bachs Musik könne nicht anders gespielt werden, als Richter sie spielt. Aber der Streit über Interpretationen erscheint sekundär, wenn man sich bewußt wird, daß Richter dem Kirchenkonzert einen Rang verleiht, wie ihn sonst nur das profane erreicht. Eine Übereinkunft, die fast zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, die Vorstellung, eine Kantatenaufführung müsse notwendig hinter dem zurückbleiben, was in einem Symphoniekonzert möglich ist, wird von ihm durchbrochen.

Daß der Chor noch an technisch schwierigen Stellen, die der musikalischen Geistesgegenwart Äußerstes abverlangen, beredt deklamierte, daß er lange Koloraturen nicht in dem üblichen meckernen Staccato, sondern legato sang, ohne die Töne ineinander verschwimmen zu lassen, überraschte unter diesem Dirigenten nicht; daß es aber Richter gelang, einem Orchester, das aus Solisten besteht, die gleiche Einheit des Stils aufzuzwingen wie dem Chor, wirkte, als man es hörte, noch immer fast unglaublich. Die musikalische Gewaltenteilung, die schon manche Aufführung verdorben hat, schien von Richter außer Geltung gesetzt zu sein. Und ein Streicherensemble in der Agnus-Dei-Arie der h-Moll-Messe musikalisch deklamieren zu hören, als rede ein einziges Instrument, war von beinahe beklemmender Wirkung.

Man hat Richter vorgeworfen, daß durch die Heftigkeit, mit der er den Chor deklamieren läßt, die musikalische Struktur verdeckt werde. Doch dürfte die Schuld an dem reduzierten Eindruck weniger dem Dirigenten als dem Hörer zufallen, oder genauer: der Überraschungswirkung des Ungewohnten; denn wenn man genauer hinhörte und sich nicht fassungslos der Gewalt der Chordeklamation auslieferte, so merkte man, daß die musikalische Struktur ungeschmälert erhalten blieb, mit dem einzigen Unterschied, daß sie nicht mehr allein herrschte.

Daß Richter im „Confiteor“ der h-Moll-Messe Bachs Adagio-Begriff modern umdeutete, daß die extremen Tempi, die er gegeneinandersetzte, der älteren Musik fremd sind, merkte jeder Pedant, der aus einem Seminar eine Vorstellung von historischer Aufführungspraxis nach Hause getragen hat. Wer aber trotz seiner Überraschung die Ruhe zu der Beobachtung bewahrte, daß der Chor das

langsame Tempo musikalisch zu füllen vermochte und die falsche Zerdehnung vergessen ließ, wurde um eine musikalische Erfahrung reicher.

Dialoge zwischen Chorsopran und Oboe, zwischen Oboe und Gambe oder Alt und Kontrabaß sind in Gefahr, skurril zu wirken. Die Methode des Retuschierens aber, die jedem mittelmäßigen Kapellmeister einfällt: der Versuch, eines der Instrumente zurückzudrängen, damit der Klang weniger befremdend erscheint, wurde von Richter verschmäht. Ihm glückte es, die Stimmen so beredt werden zu lassen, daß die Zuhörer gezwungen wurden, den musikalischen Inhalt zu verfolgen, statt sich durch eine Außenseite verstört zu fühlen, die nicht als koloristischer Effekt gemeint ist, sondern als bloße Besetzung einer vom kompositorischen Gedanken geforderten Stimmlage durch ein gerade verfügbares Instrument.

Die langsamen Tempi, zu denen Richter in den Kantaten neigte, hatten den Vorzug, daß man in den Arien die einzelnen Motive und ihre Verwandlungen und Entwicklungen ohne Hast verfolgen konnte und sich nicht nur an die Oberfläche des gleichmäßigen rhythmischen Ablaufs halten mußte. In den Rezitativen aber gefährdeten sie den syntaktischen Zusammenhang: Die einzelnen Wortgruppen verfestigten sich von unselbständigen zu selbständigen Teilen. Der Einwand, daß Bach musikalisch oft nicht in Sätzen des Textes, sondern in Satzteilen gedacht habe und sich die musikalischen Figuren durch Einzelworte vorschreiben ließ, griffe zu kurz; denn gerade weil manche Sätze durch Zäsuren oder Kadenzen zerschnitten werden, fällt dem Sänger die Aufgabe zu, den Textsinn über den Satzteil hinaus gegenwärtig zu halten.

Daß ein Violinvirtuose, den man ohne Übertreibung mit Oistrach oder Heifetz vergleichen kann,

statt des Tschaikowsky-Konzerts einen Zyklus von Solosonaten und -partiten von Bach spielt, ist so ungewöhnlich und beinahe verstörend, daß man in der ersten Überraschung nur Henryk Szeryng hörte und fast vergaß, was er spielte. Mit seiner Doppelgrifftechnik setzt Szeryng einen Standard fest, der künftigen Geigern das Dasein vergällen wird, wenn sie nicht hinter ihn zurückfallen wollen. Man brauchte die einzelnen Melodietöne nicht mühsam und mit äußerster Anstrengung der musikalischen Phantasie aus einem Gewirr von über die Saiten gerissenen Akkorden zu rekonstruieren; vielmehr wahrte Szeryng auch bei schwierigsten Doppelgriffen den kantablen Ton der Oberstimme und ließ die unumgänglichen Lücken zwischen den Tönen zur geringsten und fast schon unmerklichen Differenz schrumpfen.

Wer von „der“ Chaconne spricht, meint Bachs d-Moll-Chaconne für Violine solo. Der abgekürzte Ausdruck ist ein Zeichen, daß ein Stück einerseits seine unverrückbare Stelle im allgemeinen musikalischen Bewußtsein hat und andererseits als Gradmesser dient, von dem der Rang eines Interpreten abgelesen wird. Und es ist, streng genommen, kein Urteil über eine Bach-Interpretation, wenn man sagt, daß Szeryng den Grad an Vollkommenheit, den frühere Geiger bei der Darstellung „der“ Chaconne erreicht haben, noch übertraf. Man fühlte sich dem Bach-Fest entrückt und in einen Bereich versetzt, in dem „die“ Chaconne und das Tschaikowsky-Konzert einträchtig beieinander wohnen. Die künstlichen Paradiese der Virtuosität mochten manchem Hörer befremdend erscheinen; aber daß sie verlockend sind, leugnete niemand. Es war, als spiele Szeryng nicht für die in Ansbach versammelten Bach-Liebhaber, sondern für das imaginäre Publikum der großen Geiger eines ganzen Jahrhunderts.

Carl Dahlhaus

Passau

Europa cantat

Chorfest junger europäischer Chöre

Der Sommer 1961 war gewiß nicht arm an Musikfesten. Daß die junge, 1960 in Genf gegründete „Europäische Föderation junger Chöre“ im Schnittpunkt des Festspieldreiecks Bayreuth – Salzburg – München, ein zusätzliches Chorfest in Passau riskierte, hatte seinen guten Grund. Die junge Föderation ist nicht einfach noch eine Organisation, sie ist mehr. Sie will „die im nationalen Rahmen entstandenen Bildungen durch anderes aus nachbarschaftlichen Räumen bereichern“. Sie erstrebt: „Kenntnislernen, Austauschen und gemeinsame Aktion. ‚Europa cantat‘ soll zunächst ein Akt des Glaubens an die Zukunft sein.“ So formulierten es die beiden Initianten Paul Wehrle (Karlsruhe) und Pierre Host (Paris) in der Vorrede des Programmbuches. Vor der Passauer Nibelungenhalle flatterten die Fahnen von 16 europäischen Nationen

(beiderseits des eisernen Vorhanges). Rund 50 Chöre und Instrumentalgruppen aus Algier, Belgien, Griechenland, Spanien, England, Frankreich, Jugoslawien, Marokko, Österreich, Schweiz, der Zone und der Bundesrepublik, Dänemark, Holland Schweden waren – wie etwa 1954 zu den Festlichen Tagen junger Musik – nach Passau gekommen, um ein in einer vorausgegangenen Vorbereitungswoche erarbeitetes Festival-Programm aufzuführen. Mit dieser kulturellen und menschlichen Begegnung wollte man einen Beitrag leisten „für den Bau eines geeinten Europa, im Glauben an grundlegende, dem ganzen Kontinent gemeinsame moralische und kulturelle Werte . . .“ – Ein bemerkenswertes Programm!

An fünf Tagen waren 27 Konzerte zu hören, 8 mit geistlicher, 19 mit weltlicher Chormusik: Chöre

und Volkslieder aus Jugoslawien — klassische englische A-cappella-Musik — französische Lieder der Renaissance — American Negro Spirituals — flämische Chansons — Madrigale süddeutscher Meister — alte Chormusik aus Österreich, Böhmen, Passau und Altbayern — Chansons de Bretagne — Musique Espagnole — europäische Lieder u. v. m. Jeder Tag wurde mit einem offenen Singen in der Nibelungenhalle eingeleitet, das für die beteiligten Chöre gleichsam ein Seminar für fremdsprachiges Singen bedeutete: Latein — Französisch — Englisch — Spanisch — Deutsch — Italienisch — Dänisch — Flämisches — Ungarisch — Kroatisch und allemanische Dialekte — waren im Liederbuch für diese Morgensingen vertreten. Zur Eröffnung sang ein internationaler Chor unter César Geoffray — dem Begründer der französischen Singbewegung A Cœur Joy — und Gottfried Wolters Werke von J. S. Bach, G. Gabrieli und dem hierzulande wenig bekannten Richelieu-Zeitgenossen Guillaume Bouzignac. Der Hamburger Bläserkreis für alte Musik blies stilgerecht die Sinfonia I und II von Monte-

verdi. Die ausländischen Chöre boten Vokalmusik, der man sonst nicht auf deutschen Programmen begegnet: Marko Tadjevic, Stevan Mokranjac, V. Zganec (Jugoslawien) — J. Aramburu, R. Aznar, Enric Morera, H. Quiroga, J. Olaizola, J. Padilla (Spanien) —, Thomas Weelkes, John Wilby, Thomas Vautor und Thomas Tomkins (englische Madrigalisten des 16.–17. Jahrhunderts) — französische Zeitgenossen des Orlando di Lasso: Charles Tessier, Jacques Maudit, Pierre Bonnet, Guillaume Costeley — Spirituals in ebenso einfachen wie verblüffenden Sätzen von Jester Haiston, Ward Swingle und anderen jungen Amerikanern, die anscheinend mehr von der Praxis als von Theorien halten. Walter Weyler (Antwerpen) brachte mit seinem Haleweyn-Stichting-Chor in Erinnerung, daß Flandern ein altes Musikland ist: Josquin Baston, Josquin Deprés, Cipriano de Rore und Hubertus Waelrant standen neben jungen Musikern, wie Vic Nees, van Cleemput und Ward de Beer. Der Musicerende Jeugtkoor, Antwerpen (Kamiel Coormans), ergänzte diese Reihe mit Liedsätzen von Broeder Leontius, Marcel Andries und Jan van der Linden. Unter den großen Vokalmusikern des 15. bis 18. Jahrhunderts fehlte kaum ein Name. Die große Form war vertreten durch die Messe von Igor Strawinsky — Coral Sant Jordi, Barcelona — Coro Easo, San Sebastian, La Psalette, Genf — Karlsruher Kammerchor — unter Oriol Martorell (das Ebenbild seines Landsmannes Ignatius), kühl, sachlich, aber höchst eindrucksvoll interpretiert, das hinreißende Tedeum von Zoltan Kodály in einer grandiosen Aufführung durch Chöre aus vier Nationen unter Emil Cossetto und das Stabat mater (1951) von Francis Poulenc gesungen von Chören aus Frankreich, Spanien, Marokko, Belgien und Deutschland, geleitet von Stéphane Caillat (Paris), einem der geistvollsten jungen französischen Musiker. Das Stabat mater erwies sich als ein Opus, das den Ruhm Poulencs nur wenig vermehrte.

In einer Serenata notturna hatte Gottfried Wolters eine Werkfolge Claudio Monteverdis unter dem Zitat „... un inferno d'amore“ zusammengestellt; darunter Madrigale, Lamento d'Arianna, die Sestina, Sinfonien und Ritornelle für Instrumente. Der Norddeutsche Singkreis, der Hambur-

ger Bläserkreis, das Gampen-Ensemble Hans Spengler und die Brüsseler Altistin Jeanne Deroubaix boten ein überzeugendes Musizieren, dem aber die Hörer zu so später Stunde nicht mehr recht zu folgen vermochten.

Ein skurriles Chorwerk „Das Einhorn, der Drache und der Tigermann“ des Wahlamerikaners Gian-Carlo Menotti wurde zum großen Vergnügen der Hörer vom European American Choir Paris unter dem hochbegabten Bob Olivera vorgeführt. Zeitgenössische A-cappella-Musik gab es von Britten (Choral dances from „Gloriana“), Genzmer (mittelhochdeutsche Chöre), Distler (Mörrike-Liederbuch), Hindemith (Rilke-Chansons), Hessenberg (Franziskus-Motette), Pepping (Missa dona nobis pacem, Das Jahr, Der Wagen, Volksliedsätze), Orff (Cantus-firmus-Sätze), Debussy, Poulenc, Slavenski, Cossetto, Rohwer, Büchtger, Schieri, Kraft, Grad, Hahn, Poos, Fischer-Dieskau u. a. Die interpretierenden Chöre zeigten ausnahmslos ein hohes Niveau, sie sangen technisch vollendet, werkgerecht, dynamisch maßvoll, ohne einem blutarmen Ästhetizismus zu verfallen. Nuancen ergaben sich auch national bedingt aus Stil und Axiom. Aber gerade diese Verschiedenheit, wie z. B. zwischen den Kaufbeurer Martinsfinken (Ludwig Hahn) und dem Pariser Ensemble Vocal Philippe Caillard, dem „Joza Vlahovic“ Zagreb (Emil Cossetto) und dem Schwäbischen Singkreis (Hans Grischkat), dem Rupenhörner und Niedersächsischen Singkreis (Willi Träder), dem Leipziger Universitätschor (Friedrich Rabenschlag) und dem Chorale des petits chanteurs St. Brieuc (Abbé Le Coat), dem Griechischen Mädchenchor Athen (Thalia Vyzantiou) und dem Singschulchor Linz (Maria Danner), bedeutete einen besonderen Genuß für die Hörer.

Die Dreiflüssestadt Passau, Grenzstadt in mancher Hinsicht, hatte — besonders bei nächtlicher Beleuchtung — die rechte Atmosphäre für das musikalische Geschehen, an dem die Passauer allerdings nur zaghaft teilnahmen. Erst zur h-Moll-Messe, die Hans Grischkat virtuos und dynamisch straff leitete (Soloquartett: Adele Stolte, Potsdam — Jeanne Deroubaix, Brüssel — Johannes Hoefflin, Hamburg — Friedhelm Hessenbruch, Stuttgart), fanden sich auch Einheimische ein und füllten die Halle bis auf den letzten Platz.

Wenn man von den Elbacher Osterwochen absieht, wurde wohl hier zum ersten Male ein demonstrativer Hinweis auf das mehrchörige Singen im Rahmen eines Festivals gegeben. Motetten bis 16 Stimmen der beiden Gabrieli, Scheidt, Schütz und Bach sowie Intraden und Canzonen für doppelte Bläserchöre, ließen den festlichen Glanz dieser Prachtmusiken aufleuchten, wenngleich diese Literatur im sakralen Raum weit großartiger zur Wirkung gekommen wäre als in der trostlosen Nüchternheit der Nibelungenhalle.

„Europa cantat“ hat in Passau die Bewährung bestanden: durch die Begeisterung, das Können und den Opfersinn der Teilnehmer (die 80 Prozent aller Kosten selbst aufbrachten), durch die lautlose Perfektion der Organisation (Pierre Host, Roger Motz, Herbert Saß, Paul Wehrle) und durch die kluge Planung der musikalisch Verantwortlichen (César Geoffray, Pierre Pernoud, Oriol Martorell, Gottfried Wolters). Das nächste Chorfest der Föderation wird 1964 in Südfrankreich stattfinden.

Nikolaus Frankenberger

Schlesien und seine Nachbarn

Jahrestagung des Arbeitskreises für schlesisches Lied und schlesische Musik

Der Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik hatte für seine Jahrestagung im Hause Altenberg bei Köln das Thema „Die deutsche Musikkultur Schlesiens im Verhältnis zu der der slawischen Nachbarvölker“ gewählt. Aufgeschlossen, beherzt und mit allem wissenschaftlichen Ernst auf musikwissenschaftlichem Gebiet wurde zum ersten Male ein Aufgabenkreis abgesteckt und durchforscht, der bisher tabu war.

Dr. Birkner (Freiburg) ging in seinem Referat, das der Tagung die Thematik gab, von jenem 10. Jahrhundert aus, in dem zum erstenmal die Spannung aufbrach, die in der Folge und bis zum heutigen Tage das Schicksal der schlesischen Landschaft und ihrer Menschen bestimmte. Daß im Zuge der einsetzenden Christianisierung eine nicht unbeträchtliche Zahl deutscher Kleriker nach Polen gekommen war, ist von Bedeutung: Polen übernahm damit aus den mitgebrachten liturgischen Büchern die dem deutschen Land eigentümliche Form der Meßfeier und der Stundengottesdienste. Gerade in Kirchen und Klöstern wurden die musikalischen Einflüsse sichtbar. Von Bedeutung sind in der Frühzeit der schlesischen Geschichte die in Schlesien gepflegten Traditionsformen des Gregorianischen Choral. In dem Nebeneinander von slawischer und deutscher Geistlichkeit und von slawischer und deutscher Bevölkerung nehmen die vulgärsprachlichen geistlichen Gesänge ein gewisses eigenes Gepräge an. Jedenfalls bestand im 13. Jahrhundert ein friedliches Nebeneinander ohne allzu starke nationale Gegensätze. Spätestens im 14. Jahrhundert sind in Schlesien Gesänge gepflegt worden, von denen die einen eindeutig in Deutschland entstanden und auf direktem Wege nach Schlesien gekommen sind, die andern eine eindeutig polnische Herkunft besitzen und unter dem fortwährenden polnischen Einfluß in Schlesien Aufnahme gefunden haben. Die im 14. Jahrhundert bestehende Verbindung Schlesiens zu Böhmen wird in der Überlieferung der lateinischen Cantio greifbar, auf die schon Arnold Schmitz, der frühere Breslauer Ordinarius für Musikwissenschaft, an Hand des Neumarkter Cantional aufmerksam gemacht hatte. Die Existenz einer starken deutschsprachigen Pflege des geistlichen Liedes ist sicher; solche deutschen Traditionen konnten sich auch dort ungehindert entfalten, wo etwa polnische Bischöfe ihren Einfluß hätten geltend machen können. Bei der nach mehreren Seiten geöffneten Lage Schlesiens knüpften auch die Spielleute im 13. bis 15. Jahrhundert eine kaum zu unterschätzende Verbindung im Volksleben mit Polen und Böhmen an. Nikolaus von Cosel schimpft hart gegen die Tänze. Ihm verdanken wir auch Belege für die Pflege einer frühen kirchlichen Mehrstimmigkeit in Schlesien. Auf welchen Wegen die Mehrstimmigkeit sich verbreitete, ist dunkel und wird auch nicht mehr in den Einzelheiten aufzuklären sein; aber wichtig ist,

daß die mehrstimmige Musizierpraxis in Schlesien, Polen und Böhmen weitgehend auf der gleichen Stufe stand und gegenseitige Beeinflussung wahrscheinlich ist. Auch nach der politischen Lösung von Polen bleibt Schlesien auf musikalischem Gebiet diesem Lande stark verbunden. In der königlichen Kapelle am Wawel sind schlesische Berufsmusiker tätig; dort wurde eine Musik gepflegt, die sich in nichts von den Stadtmusiken in Deutschland unterschied, und auch die Stadttakten von Krakau vermitteln manchen Namen von schlesischen Spielleuten. Sicher bedeutet eine solche Tatsache eine wechselseitige Beeinflussung von Musikanten Schlesiens und Polens, ein gegenseitiges Geben und Nehmen, bei dem nur der Grad der Anteile unsicher bleibt. Zahlreiche Fürstensitze und die ausgeprägte Stadtkultur verliehen der Pflege der Musik in Schlesien eine solide, handfeste Breite und Breitenwirkung, allerdings nicht jene Spitze, die in die hohen Bereiche vordringt. In Krakau dagegen finden wir ein hochstehendes Zentrum, das in der königlichen Kapelle des Wawel seine Stütze hat und auch das Niveau der Kirchenmusik am Dom bestimmt. Für Krakau läßt sich die Verbindung mit burgundischem Musizierstil schon im 14. Jahrhundert nachweisen. Daß an der im Jahre 1364 gegründeten Universität zu Krakau viele Schlesier immatrikuliert waren, sagen die Akten aus. Hier erhielten sie die für ihre spätere Tätigkeit entscheidende Prägung in der allgemeinen Musikanschauung und Musiktheorie. Es kann daher nicht überraschen, wenn in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Glogau eine der bedeutendsten Handschriften dieser Zeit entstand, die mit ihren lateinischen und deutschen Kompositionen europäische Ranghöhe besitzt. Die für das Glogauer Liederbuch besonders charakteristische Gattung der Cantio weist auf die Verbindung mit dem bayrisch-böhmischen Kulturkreis hin. Schlesien löste sich kulturell von Polen erst in späterer Zeit, als die politische Trennung eintrat. Die Universität Leipzig und die 1506 gegründete Universität Frankfurt an der Oder wurden zu Bildungsstätten für schlesische Studenten. Auch die Reformation brachte eine starke Orientierung nach dem mitteldeutschen Bereich. Von da ab wurde die Verbindung Schlesiens mit Krakau und Polen immer schwächer, schlesische Musikkultur wurde jetzt in vollem Sinne gleichbedeutend mit deutscher Musikkultur. Dr. Birkner schloß sein inhaltsreiches Referat mit der Aufforderung zu einer vorurteilsfreien Forschung auf diesem Gebiet.

Das Wesen des slawischen Liedes und seine gesamteuropäischen Grundlagen war Gegenstand des Referates von Rektor Fuhrich, Stephanskirchen, der die Tagungsteilnehmer mit dem Ergebnis seiner jahrelangen Forschungen bekannt machte. Er gab eine Einführung in das Wesen

und in die Eigenart der slawischen Lieder, zeigte auf, wie das Volkslied eine Brücke zum Verständnis ist und damit zu einer künftigen Verständigung dienen kann. Wesentlich war dabei, daß — jenseits aller nationalen Befangenheit und Empfindlichkeit — das Gemeinsam-Europäische bei aller Verschiedenheit des Liedgutes der einzelnen Völker dargestellt wurde, also die Anknüpfungspunkte gesucht wurden, die es uns ermöglichen, diese Lieder zu unserem geistigen Eigentum zu machen. Dies geschah zum ersten Male, als durch den „Spielmann“ und durch die Finkensteiner Bewegung Volksweisen aus dem polnischen und dem böhmisch-mährischen Raum in deutschen Liederbüchern Eingang fanden. Aus der reichen Fülle dieses Liedgutes wählte Fuhrich charakteristische Beispiele aus, zeigte in seinen Interpretationen Gemeinsames und Eigenständiges und ließ in den gemeinsam gesungenen slawischen Liedern und in seinem mehrstündigen Referat das Volkslied ein Mittel zum Verständnis

der Kultur unserer östlichen Nachbarvölker werden.

Die historische Grundlage zu diesen fachwissenschaftlichen Referaten gab Dozent Dr. Dr. Stasiewski, Bonn, der in seinem Referat „Zur Geschichte der deutsch-polnischen Nachbarschaft“ eine historische Analyse eines Jahrtausends zeichnete und die von den beiden Völkern geformten Staaten in ihrem Neben- und oft Gegeneinander betrachtete. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung stand die Entwicklung der deutsch-polnischen Grenze, in der sich das deutsch-polnische Nachbarschaftsverhältnis widerspiegelt. Dieser historische Überblick über die Wandlungen der gemeinsamen Grenze zeigt positive und negative Fakten in dem deutsch-polnischen Nebeneinander von der Mitte des 10. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts.

Neben diesen Referaten gab die Tagung auch der musikpraktischen Arbeit viel Raum.

P.

Griechenland

»Medea« und »Nausikaa«

Opernfestspiele in Epidauros und Athen

Athen kann den Ruhm beanspruchen, die älteste in der Reihe der Festspielstädte zu sein, deren Zahl nun von Jahr zu Jahr wächst. Die Stätten, an denen künstlerische Wettspiele und dramatisch-musikalische Festaufführungen schon vor zweieinhalb Jahrtausenden stattfanden, zeugen nicht nur von vergangener Größe, sondern sind heute noch wie einstmals für Schaustück und Festspiel verwendbar. Heute wie im klassischen Griechenland können Zehntausende Zuschauer in den gut erhaltenen antiken Theatern Platz finden, in denen die Probleme des optischen und akustischen Aufnehmens staunenerregend gelöst sind.

Seit sechs Jahren gibt es wieder Festspiele im sommerlichen Athen und an anderen klassischen Städten griechischen Dramas und griechischer Musik. Zwar betonen die Festwochen von Athen ihren internationalen Charakter durch Verpflichtung weltberühmter Solisten und Ensembles — in diesem Jahr waren zu Gast das Hallé-Orchester aus Manchester mit seinem Dirigenten Sir John Barbirolli und den Solisten Isaac Stern und Gina Bachauer, die Opera da Camera di Milano (mit Monteverdis „L'Incoronazione di Poppea“), das Berliner Kammerorchester unter Hans von Benda, das Königliche Ballett aus London, der Harvard Glee Club mit seinem Dirigenten Elliot Forbés sowie Artur Rubinstein, Rudolf Firkusny, Nikita Magaloff, Eugene Istomin, Visso Devetzi —, aber das Schwergewicht des Festivals liegt bei den dramatischen Aufführungen des Griechischen Nationaltheaters und in musikdramatischen Darbietungen, die dem Genius loci huldigen.

Unweit vom klassischen Korinth, an der östlichen Küste des Peloponnes, liegt der klassische Wallfahrtsort Epidauros mit dem Schrein des Askulap und dem besterhaltenen antiken Theater. Viele Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung war Epidauros als Heiligtum und Heilanstalt berühmt geworden, und seit dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. wurden in seinem Theater sportliche und dramatische Festspiele und Wettkämpfe abgehalten, die jeweils neun Tage nach Beendigung der Isthmischen Spiele begannen.

Die einzigartige Lage und Tradition von Epidauros haben dem Ort seinen Charakter eines Wallfahrtsortes erhalten. Das Griechische Nationaltheater spielt dort in den Sommermonaten die klassischen Tragödien und Komödien, und im vergangenen Jahre machte man zum ersten Male den Versuch einer Operaufführung (mit Bellinis „Norma“). An zwei aufeinanderfolgenden Sonntagen in diesem August aber war Epidauros Wallfahrtszentrum für mehr als dreitausendfünfhundert Privatautos und Pullmans, und Ziel der Wallfahrt war — heute fast schon legendär wie die Göttinnen und Heldinnen der Antike — die Diva Maria Callas. Sie sang und spielte die legendäre Medea in Cherubinis musikdramatischer Interpretation. Den traditionsgetreuen Griechen verwirren in dieser Oper die Abweichungen in Inhalt und Form von der antiken Gestaltung des Stoffes. Der Librettist François Benoit Hoffmann folgte in seinem Buch für Cherubini einem Drama von Seneca, das in verschiedenen wesentlichen Einzelheiten vom klassischen Drama des Euripides abweicht. Der Regis-

seur der Aufführung von Epidauros, Alexis Minotis — selbst ein großer Charakterdarsteller des Griechischen Nationaltheaters —, versuchte die bei Euripides ursprünglich wichtigen Charakterzüge und Szenen herauszuheben, ohne aber dabei die Musik anzutasten. So kamen besonders die starken dramatischen Akzente der Partitur Cherubinis zur Geltung, und man spürte, wie dieser Zeitgenosse der Wiener Klassik der romantischen Oper den Weg gebahnt hat. Durch eine zauberhaft altklassische Stilisierung der Kostüme (J. Zaruchis) und der choreographischen Bewegung (Maria Hors und Alexis Minotis) sowie durch stilvolle Anordnung der Chöre wurden Periode und Atmosphäre der Handlung dem Zuschauer von heute nahegebracht, und die spärlichen Dekorationsbauten fügten sich in den Charakter der einzigartigen Landschaft ein. Wie Medea in der letzten Szene die Götter der Unterwelt zu Hilfe ruft, ihr teuflisches Werk zu vollenden, und ein Sturm übers Land zieht, verdüstern sich Szene und Landschaft, und mit allen Mitteln der Barockoper entfesselt der Regisseur eine realistische Vorstellung. Grandios war das Finale gestaltet, mit der Tempelbrandstiftung durch die zaubermächtige, rachsüchtige, unglückliche Heldin: eine visuell und musikalisch unvergeßliche Szene beendete diesen unvergleichlichen Opernabend.

Und die Callas als Medea: eine dramatische Leistung, die kaum ihresgleichen hat. Die leidenschaftlich liebende, grausam eifersüchtige, sich in ihrer Liebe erniedrigende, teuflisch planende und mörderische Medea — die schon Euripides in ganz modern erscheinender psychologischer Durchdringung gezeichnet hat — wird von Maria Callas in allen Wandlungen ihrer Seele und ihrer Leidenschaften durchleuchtet, und wäre selbst nicht die unerhört wandlungsfähige, dramatisch virtuos charakterisierende Stimme ihr eigen, allein als theatralisch-dramatische Leistung überwältigte die Medea der Callas. Einem wahren Belcanto gibt die Musik hier wenig Raum, und wo reinste Gesangkunst gefordert war, erklang manches scharf und schrill — Stimme, Ausdruck und Bewegung waren ganz dem Dramatischen untergeordnet.

Die von Nicola Rassinio dirigierte Aufführung der Griechischen Nationaloper hatte ihre besten Kräfte und hervorragende Gäste aufgeboten, um Maria Callas ein gutes Ensemble zu gewährleisten. Der kanadisch-amerikanische Tenor John Vickers war ein strahlender Jason, mit warmer Heldentenorstimme. Die griechische Sopranistin S. Glantzi bezauberte in der Partie der unglücklichen Glauké. Einen Sonderbeifall — in den die Callas herzlich und kollegial miteinstimmte — errang die Altistin K. Morfoniou als Neris.

Im Odeon des Herodes Attikus am Fuße des Akropolis-Hügels — in dem die meisten Aufführungen der Athener Festwochen stattfinden — wurde die „Nausikaa“-Oper von Peggy Glanville-Hicks, der heute in New York ansässigen australischen Komponistin, uraufgeführt. Das Libretto ist einem Roman des englischen Dichters Robert Graves „Homers Tochter“ entnommen — als „Variationen über ein Thema von Homer“ beschrieben. Graves folgt hier einer Theorie des Verfassers von „Erewhon“, Samuel Butler, daß Nausikaa, Tochter des Alkionous, König von Phäakien, die den schiffbrüchigen Odysseus an den Hof ihres Vaters brachte, die



„Nausikaa“ von Peggy Glanville-Hicks im Herodes-Attikus Theater in Athen. Teresa Stratas sang die Titelpart

eigentliche Autorin der „Odyssee“ war. In der Version von Robert Graves sind Penelope und Nausikaa in einer Figur vereint; der Hofpoet Phemius, der mit den aufrührerischen Freiern (die aus der Penelope-Geschichte übernommen sind) gegen den Hof konplottiert hat, wird am Schluß von der Königstochter begnadigt, nachdem er sich einverstanden erklärt hat, in Zukunft nur noch ihre Fassung der Ereignisse vorzutragen und davon zu singen, was Entschlossenheit und Tapferkeit der Frauen vermögen.

Peggy Glanville-Hicks, Schülerin von Ralph Vaughan Williams, hat sich seit vielen Jahren mit der Musik der orientalischen Welt und des östlichen Mittelmeerraumes beschäftigt, und bedeutendstes Ergebnis ihrer musikalischen Studien und stilistischen Versuche war die für Louisville komponierte Oper „Die vertauschten Köpfe“ nach Thomas Mann. In ihrer „Nausikaa“ hat sie den kühnen — und gefährlichen — Versuch unternommen, den Geist des antiken griechischen Dramas mit den Mitteln des modernen Musiktheaters, doch mit Hilfe traditioneller musikalischer Elemente, wieder aufleben zu lassen. Der Komposition ging ein zweijähriges Studium griechischer Folklore voran. Metren altgriechischer Tänze und modale Melodiefloskeln fanden Eingang in die Partitur, und Vokal- und Orchesterstimmen sind heterophon im nahöstlicher Sinne geführt. Es entstand eine Oper, die wohl auf manchen kundigen Griechen so wirkte, wie Bizets „Carmen“ zuerst auf die Spanier gewirkt hat, deren musikalische Mittel aber doch

gut integriert sind und den Eindruck eines durchaus persönlichen Kompositionsstiles hervorrufen. Im etwas weitschweifigen ersten Akt schien es, als ob die hier erstrebte Identifikation mit der Musik des östlichen Mittelmeeres und ihres vorwiegend statischen Charakters einer wirklichen Operndramatik im Wege stünde. Es überwiegt das epische Element, mit kurzen lyrischen Episoden, in denen ariose Soli von melismatischen Instrumentalsoli (vorzugsweise der hier wohl den griechischen Aulos imitierenden Oboe) begleitet werden. In den kürzeren und dramatisch wirksameren Akten, die der Exposition folgen, tritt das Folkloristische mehr in den Hintergrund; Höhepunkt ist die wilde Szene der betrunkenen Freier und Höflinge, der ein leidenschaftlich-pathetisches Liebesduett Nausikaas und Aethon-Odysseus' folgt.

Der Stil dieser Oper scheint in merkwürdiger Weise zeitlos wie ihr Stoff. Modale Themen werden bisweilen in „seriellem“ Geiste behandelt, der Orchesterklang verrät eine Meisterin modernen kompositorischen Metiers. Die Interpretation folkloristischen Erbgutes hat dabei Parallelen in der Musik neuerer griechischer, türkischer, ägyptischer und israelischer Komponisten und besonders auch

in den Werken des Amerikaners armenischer Abkunft Alan Hovhaness. „Nausikaa“ wirkt keineswegs als Produkt historischer und musikwissenschaftlicher Forschungsarbeit; dies ist eine Oper eigenen Stils, wohl nicht ein den großen Musikdramen der Zeit vergleichbares Meisterwerk, doch einen Ausblick eröffnend auf neue, noch nicht beschrittene Wege modernen Festspiels in antikem Geiste.

Die Athener Festspiele bereiteten der – unter Anwesenheit von Dichter und Komponistin in Szene gehenden – Uraufführung eine glanzvolle Darstellung. Carlos Surinach am Dirigentenpult beherrschte die ungewöhnliche Partitur in völliger Einfühlung, und John Butler führte einfallsreiche Regie. Teresa Stratas sang die Nausikaa, schön anzusehen und mit warmer, resonanter Stimme. Andere griechisch-amerikanische Sänger standen ihr zur Seite, voran John Modenos in der Rolle des Aethon, Edward Ruhl als Barde Phemius, Sophia Steffan als Königin Arete und Michalis Heliotis und George Moutsios als Führer des Aufruhrs. Ein festlich gestimmtes internationales Premierenpublikum spendete langanhaltenden Beifall.

Peter Gradenwitz

Venedig

Surrealistischer Opern-Ulk

Das sonderbare Operndebüt Salvador Dalis

Vor einem Elitepublikum geladener Gäste, das einerseits aus der internationalen „café society“, andererseits aus Pressevertretern aller Herren Länder bestand, rollte der mit Fanfaren angekündigte Dali-Abend im Teatro La Fenice zu Venedig ab. Auf dem Programm standen zwei Werke: das Opern-Spektakel „Die spanische Dame und der römische Ritter“ mit Musik von Alessandro Scarlatti, dem großen italienischen Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts, und das Ballett „Gala“, ebenfalls nach Musik von Scarlatti. Und das Ganze stand im Zeichen des surrealistischen Malers Salvador Dali, einer der umstrittensten Künstlerfiguren unserer Zeit, der entweder als Genie gepriesen oder als Scharlatan getadelt wird.

Einem, der nicht dabei war, klarzumachen, worum es sich handelte und was eigentlich geschah, ist nicht leicht. Zunächst war die „Oper“ keine Oper im gewöhnlichen Sinne. Ausgangspunkt ist ein längst vergessenes Werk von Scarlatti, „Scipio in Spanien“, eine Opera seria im großen Stile. Zwischen die ernsten Szenen dieses Drama per musica, das zum ersten Male im Jahre 1714 erklang, stellte der Komponist komische Zwischenspiele, die mit den heroischen Teilen der Oper stark kontrastieren und die verschiedenen Elemente der improvisierten Commedia dell'arte einbeziehen. Der italienische Musikwissenschaftler Giulio Confalonieri nahm eine Reihe dieser komischen Szenen und machte daraus ein selbständiges Stück.

Dabei entsteht aber keine richtige Handlung, vielmehr eine Serie kurzer Episoden, in denen der römische Ritter versucht, das Herz der spanischen Dame zu erobern. Der Ritter ist linkisch und albern; die Dame übertrieben kokett und verführerisch; sie sind, außer einem kleinen schwarzen Pagen, der eigens dazu da ist, den zwei Meter langen Zopf der Dame zu tragen, und drei gespenstischen Tänzern die einzigen Darsteller.

Dieses groteske Buffospiel wird nunmehr von allerlei Dalischen Effekten begleitet. Ein Bügelbrett wird auf der linken Seite der Bühne aufgestellt, und während sich die grotesken Liebeleien auf der zentralen Scheibe abspielen, bügelt eine alltäglich angezogene Frau. Danach kommt ein Fernsehempfänger auf die gegenüberliegende Seite; ein Blinder tastet sich über die Bühne, setzt sich vor den Apparat, schaltet ein und läßt ein verzerrtes Bild endlos weiterlaufen. Über dem Bühnenraum hängt ein geschlachteter, enthäuteter Ochse, wie in einer Fleischerei.

Während die Musik im Orchester weitergeht, werden die amourösen Sketchs unterbrochen und die für dieses Spektakel ausgeführten Bilder Dalis enthüllt – surrealistische Bilder, mit den bei Dali immer wiederkehrenden ondulierten Uhren, phantastischen Tieren und Bäumen, die seltsame Früchte tragen (wie beispielsweise ein schickes Automobil). Vor diesen Bildern, die die Größe eines Bühnenvorhanges haben, finden verschiedene ebenso

surrealistische Aktionen statt. Zum gegebenen Moment schleppen bandagierte Gestalten antike Statuen vorbei, lassen sich auf dem Boden nieder, brechen die Arme einer Figur ab und machen sich daran, sie zu verzehren, während ein anderer eine Statue in der Mitte durchsägt. Hierzu erklingt die schöne, gediegene Musik von Scarlatti, dirigiert von Antal Dorati, der, wie die Musiker, in Kostüm und Perücke des 18. Jahrhunderts steckt. Das Orchester spielt bei Kerzenlicht, die Logen sind traditionsgemäß mit Rosen geschmückt. Im Zuschauerraum pendelt man zwischen dem 18. und 21. Jahrhundert.

Vom Musikalischen her war die Aufführung von ausgezeichneter Qualität. Dorati führte das „Complesso strumentale italiano“ feinfühlig und sicher. Die noch sehr junge Mezzosopranistin Fiorenza Cossotto und der ungarisch-amerikanische, Baß Lorenzo Alvary leisteten stimmlich sowie schauspielerisch Außergewöhnliches. Über die Frage, ob die künstlerische Ehe Scarlatti-Dali glücklich sei, wird jeder seine eigene Meinung haben, die von der persönlichen Einstellung zum surrealistischen Ulk Dalis abhängig ist. Wer etwas für ihn übrig hat, konnte sich köstlich amüsieren, trotz einiger übertriebener Stellen, die langweilig zu werden drohten. Sicherlich muß so etwas nicht sein; es steckt keine Logik und kein künstlerisches Bedürfnis dahinter.

Das zweite Stück des Programms war insoweit weniger problematisch, als es eine der genialsten Tänzerinnen unserer Zeit in den Mittelpunkt stellte. Ludmilla Tscherina, Primaballerina an der Pariser Oper, war ohne Zweifel das Ereignis des Abends und wurde auch dementsprechend von einem bravorufenden, blumenwerfenden Publikum akklamiert. Giulio Confalonieri nahm Sätze aus

verschiedenen Werken von Scarlatti und bearbeitete sie zu einer durchaus überzeugenden Ballettmusik. Maurice Béjart stellte eine einfallsreiche Choreographie her, und Dali steuerte originelle und wirksame Kunstgriffe bei. Das erotische Libretto von Pierre Rhallys (nach einer Idee von Dali) führt gerade am Rande des noch Möglichen vorbei. Über den Inhalt des Balletts sei aus dem Programmheft folgendes zitiert: „In der Suche nach der idealen Frau tasten die Männer in der Dunkelheit . . . Unerfüllt stürzen sie sich in mysteriöse Unternehmungen . . . Endlich erscheint ‚Sie‘ in ihrer blendenden Pracht . . .“

Die Schritte und Gesten der Tscherina und der drei Tänzer, die sie glänzend unterstützten (Milenko Banovitch, Germinal Cassado und Pierre Dobrievitch) ließen keine Zweifel über die Bedeutung des Balletts. Was hätte peinlich werden können, wurde durch die hohe künstlerische Qualität der Gesamtdarstellung vermieden.

Die Choreographie war sparsam, jedoch äußerst ausdrucksvoll und präzise. Zu Beginn wurden die drei Tänzer in Rollstühlen auf die fast dunkle Bühne geschoben. Mit Taschenlampen „tasteten sie nach der idealen Frau“. Aus Ziehbrunnen stiegen die groß angekündigten Seifenblasen eines berühmten Pariser Parfumeurs empor. Dali, so scheint es, träumte von einer Art elastischer Seifenblasen, die strapazierfähig und zugleich in der Lage sein sollten, die verschiedenen Farben des Lichtes einzufangen. Die Idee war recht hübsch, jedoch keineswegs von solcher Wirkung, wie man es sich vorgestellt hatte. Zum Schluß wurde ein riesenhaftes rotes Auge, umgeben von weißen, quallenartigen Fängen, heruntergelassen, in welchem sich Ludmilla Tscherina im Triumph erhob.



„Die spanische Da- und der römische Kavalier“ von Alessandro Scarlatti im Teatro La Fenice in Venedig. Salvador Dali (links) mit Lorenzo Alvary Bassist und Organisator dieser Vorstellung

Diesen unwahrscheinlichen Abend hat man der amerikanischen Alvox Corporation zu verdanken, einer Organisation, die praktisch mit dem Baß des Abends, Lorenzo Alvary, gleichzusetzen ist. Dieser Sänger, der an der New Yorker Metropolitan Opera engagiert ist und in den führenden Opernhäusern Europas gesungen hat, erklärte, daß er seit Jahren von einem solchen Spektakel träumte, bei dem keinerlei künstlerische Kompromisse ein-

gegangen werden. Für diesen Abend, den er in anderen Ländern zu wiederholen gedenkt, hat er genau diejenigen Künstler verpflichtet, die ihm eine Synthese der Künste (Musik, Malerei, Ballett) zu verbürgen schienen. Es war seine Absicht, etwas Ungewöhnliches zu schaffen. Daß ihm dies gelungen ist, muß man ihm auf jeden Fall zugestehen. Hell begeistert oder nicht, man wird diesen Abend nicht so schnell vergessen.

Everett Helm

Gravesano

Grenzgebiete der Musik

Dreifache Tagung bei Hermann Scherchen

Es war für mich und für viele andere das Unerwartetste, das Unvorstellbarste, was man acht Augusttage lang in Gravesano bei Hermann Scherchen erlebte.

Daß Scherchen den Geist der steten Neugierde verkörpert, weiß man seit vierzig Jahren, seit der Zwanzigjährige sich an der Konzerttournee beteiligte, die in ganz Deutschland den kurz vorher in Berlin uraufgeführten „Pierrot lunaire“ vielfach unter seiner eigenen Leitung bekannt machte. Das weiß man, erneuert, seit mehr als zehn Jahren: als Scherchen bei den Darmstädter Ferienkursen erschien und dort in kurzem Abstand den jungen Luigi Nono dem internationalen Publikum vorstellte, und den „Tanz um das Goldene Kalb“ aus Schönbergs Oper „Moses und Aron“ konzertant uraufführte.

Am 19. Mai dieses Jahres vollendete Scherchen sein siebzigstes Lebensjahr. Es war in Mailand, wo er gerade den vollständigen „Moses und Aron“ zum Triumph verholfen hatte, nachdem Berlin, Wien und Paris sich durch ihn bereits derselben Offenbarung einer der gewaltigsten musikdramatischen Schöpfungen der Neuzeit und überhaupt aller Zeiten erfreut hatten.

1959 — das war eine andere Tat des unsteten, schöpferisch suchenden Scherchen — stellte er dem Pariser Sonntagspublikum, gleich im Riesenspleysaal einen in Paris überhaupt so gut wie unbekannten Komponisten vor: Yanis Xenakis, einen in Frankreich lebenden Griechen, Musiker und Architekt zugleich, in dieser Eigenschaft zum Team Le Corbusiers gehörend. Ein mathematischer Kopf, wohl im humanistischen Sinne der alten Griechen. Er behauptet — und beweist es auch — daß eine jede seiner Kompositionen — Orchesterwerke hauptsächlich, aber auch elektronisch=konkrete, bei Pierre Schaeffer in Paris hergestellte Musik — direkt von der Aufstellung sehr komplizierter mathematischer Formelreihen und =Entwicklungen abgeleitet ist. Xenakis stand denn auch mit seinen sämtlichen auf Band aufgenommenen Kompositionen im Mittelpunkt der letzten der „drei kleinen“, in Gravesano veranstalteten „Tagungen“,

derjenigen, die „Musik und Mathematik“ zum Hauptthema hatte; eine von französischen und amerikanischen Wissenschaftlern geführte Diskussion sollte aufzeigen, wie elektronische Rechenmaschinen die Vorarbeit Xenakisartiger Komponisten ausführen könnten, ganz zu schweigen von solchen Maschinen, die den Komponisten überhaupt zu entbehren imstande sind, und mit blitzartiger Geschwindigkeit ganze Werke hervorbringen, indem sie sogar Ziffern und Nummernreihen in hörbare Schwingungen verwandeln; Versuche dieser Art sind sowohl in Paris von Pierre Barbaud und seiner „algorhythmischen“ Gruppe, wie in Amerika durch den von Mr. Gutman in Gravesano an Hand praktischer Bandbeispiele beschriebenen „Computer“ gemacht worden.

Xenakis selbst erklärt öffentlich, daß er es be-dauere, eine solche Maschine bei der Komposition, zum Beispiel seines „Metastasis“ genannten symphonischen Poems nicht zur Verfügung gehabt zu haben, denn eine solche Maschine hätte ihm ein ganzes Jahr Arbeit erspart, und viel „vollständigere“ Resultate ermöglicht. Nun, es ist meiner Meinung nach ein Glück gewesen, daß Xenakis eine solche Maschine nicht zur Verfügung gehabt hat; und ich dürfte mit einer solchen Meinung nicht vereinzelt dastehen; denn Xenakis ist eine der unmittelbarsten, originellsten schöpferischen Persönlichkeiten der jungen Musik; es geht von seinen Werken ein Fluidum aus, das keine Mathematik zum Ursprung hat; diese mag ihm manche seiner Klangfarbenkombinationen eingeben, aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß er dieselbe, geradezu magisch=ätherische Orchesterbehandlung auch ohne Ziffern und Formeln zustande bringen würde. Die Freiheit der Wahl ist nach wie vor die erste Bedingung für die Eigenart einer musikalischen Schöpfung: nicht nur die freie Wahl des klanglichen und rhythmischen Materials, die auch bei Verwendung der Rechenmaschine bleibt, denn man führt ja in Zahlenform dieses Material der Maschine erst zu, sondern vor allem auch die freie Wahl der sich aus dem Grundmaterial ergebenden strukturellen Möglichkeiten, die sich bekanntlich in jenes Mathematisch=Unendliche verlieren, aus

dem der Komponist erst frei schöpferisch die ihm als fruchtbarste erscheinenden Kombinationen herausholen und dann musikalisch verarbeiten muß.

Dieser mathematisch=musikalischen Tagung ging in Gravesano eine medizinisch=musikalische voraus: Daß man Musik als Hilfsmittel der Psychoanalyse gebraucht, ist noch nicht allgemein bekannt; um diese in den Mittelpunkt der Diskussion zu stellen, hatte sich Scherchen Dr. Teirich, einen Nervenarzt aus Freiburg i. Br. geholt, einen ungemein anregenden, vielseitig veranlagten Wissenschaftler und Menschen, der denn auch in Gravesano gleich praktisch vorging, indem er mit Hilfe bereitwilliger Hörer, die ein erstaunliches Talent auch als Versuchspatienten entwickelten, aufzeigte, wie eine solche musikalisch unterbaute Analyse vonstatten geht. Je dem Temperament des Patienten nach, gebraucht Dr. Teirich Musik von Bach (Toccata und Fuge), von Smetana (Die Moldau) und von Debussy (Nachmittag eines Fauns). Diese Musik wird in einem Nebenzimmer abgespielt, während der Patient auf einem Diwan liegt, der so gebaut ist, daß ein elektrisches Kabel die elektrisch-musikalischen Schwingungen auch direkt dem vegetativen Nervensystem des zu Heilenden zuführt. Dr. Teirich gab offen zu, daß ihm in zehn Jahren Praxis noch nie eine eigentliche Heilung eines Nervenkranken durch Musik gelungen wäre, stellte aber fest, daß die Musik immer wieder viel zur Beruhigung, zur Entspannung neurotisch Belasteter beigetragen hatte. Gerade in der wissenschaftlichen Vorsichtigkeit und in der menschlichen Bescheidenheit dieses Arztes und Philosophen lag einer der Hauptreize des Dargebotenen.

Angefangen hatte die Woche mit einer Beschwörung des schon oft besprochenen Problems der Musik in Film und Fernsehen. Jacques Bornoff, der Generalsekretär des Internationalen Musikrates bei der UNESCO sprach über „Oper im Film und im Fernsehen“, und gab dabei zwei verschiedene Aufnahmen von Mozarts „Don Giovanni“ zum

besten: die eine, von Paul Cziner seinerzeit in Salzburg aufgenommene Aufführung, die nichts anderes sein will als das filmische Dokument einer theatralischen Darbietung; die andere, die Kurt Wilhelm im Münchener Fernsehstudio für die Eurovision herstellte, und zwar so, daß er Don Giovanni mit nicht singenden Schauspielern ganz unbefangen und traditionsgebunden inszenierte, und alsdann die Musik gesondert aufnehmen ließ, wobei Sänger sangen, die auf dem Fernsehschirm nicht zu sehen waren. Durch dieses Verfahren meinen seine Verfechter die klassischen Meisterwerke der Oper einem Publikum näherzubringen, das, von Film und Fernsehen gesättigt, die „Grimassen“ und das manchmal „zweifelhafte“ Äußere der Sänger einfach nicht akzeptieren würde. Nun, gerade der Film Cziners, der ja in ganz Europa beim großen Filmpublikum ein großer Erfolg wurde, hat das Gegenteil bewiesen; denn instinktiv spürt ein jedes Publikum, daß die „Grimassen“ eines Sängers keine Grimassen sind, sondern beim dramatischen Ausdruck mitwirkende Äußerungen seines physiologisch bedingten Ich, wie denn überhaupt der Gesang in einer Oper auch dann Hauptsache bleiben soll, wenn man — und zwar mit Recht — die Oper auch dramatisch gültig gestalten will.

Die Wahrheit dieser Ansicht wurde bei der Vorführung des von Scherchen selbst musikalisch und dramatisch erarbeiteten Fernsehfilms von Schönbergs „Erwartung“ — mit Helga Pilarczyk — offenbar. Was hier Dirigent, Regisseur und Darstellerin an Synthese zwischen Ton, Bild und dramatisch-menschlicher Wahrheit hervorzubringen vermochten, ist beispielhaft, und dürfte auch in Zukunft exemplarisch wirken; ganz zu schweigen davon, daß sich hier die Rolle des Fernsehens im Dienste moderner und modernster Musik, zu der Schönbergs Partitur noch immer gehört, einmal kulturell eminent auswirken kann.

Antoine Goléa

Schweiz

Neue Theaterbauten

Gibt es überhaupt noch eine Schweizer Stadt, in der nicht von einem Theaterneubau die Rede ist, oder doch bis vor nicht langem die Rede gewesen ist?

Der Grund ist natürlich anderswo zu suchen als in Deutschland, wo kostbare Bauten (neben weniger kostbaren) gewaltsam zerstört worden sind. In der Schweiz ist ganz einfach eine Überalterung der Häuser festzustellen. Mit einer Ausnahme: der „Opéra“ in Genf, die vor rund einem Jahrzehnt einem Brand zum Opfer gefallen ist. Keineswegs zufällig, daß erst seit kurzem der Wiederaufbau ernstlich vorangetrieben wird. Denn das Welschland kennt kein eigenständiges Musiktheater, und besäße doch im Théâtre Beulieu in Lausanne den schönsten und, mit seinen 1700

Sitzplätzen, weitaus größten Raum für das „théâtre lyrique“ überhaupt.

Nur gerade die beiden kleinsten Bühnen des Landes sind neuesten Datums und genügen allen Wünschen ihrer Erbauer und Benützer. Dabei ist Chur, die feine, geschlossene Hauptstadt des Kantons Graubünden insofern klug vorgegangen, als sie auf den Luxus eines reinen Theatergebäudes verzichtete und einen Mehrzweckbau errichtete, in dem dennoch alles Bühnengemäße berücksichtigt ist. Freilich wird darin während der kurzen viermonatigen Saison fast nur das Sprechtheater gepflegt, wohingegen im Kurtheater in Baden (bei Zürich) die keinen zu großen Aufwand benötigende Oper sowie die Operette ebenfalls zum Zuge kommen. Denn Badens Kurtheater ist eine

Filiale des Stadttheaters St. Gallen, dessen Ensemble heute — nicht immer war es so — unter denkbar günstigen Umständen in der Bäderstadt eine Art Vorsaison absolvieren kann. Selbst Freilichtaufführungen sind in die Anlage mit einbezogen. Der Industriestadt Winterthur kurze Sommerspielzeit ist ebenfalls und noch ausgeprägter auf das Spiel im Freien ausgerichtet, zumal das Theater längst nicht mehr genügt. Vielleicht kommt man hier ebenfalls zu einer mit Chur vergleichbaren Lösung in Gestalt eines Mehrzweckbaues.

Von den fünf eigentlichen Theaterstädten des deutschsprachigen Landesteils ist es nur Bern, das sich keine Bausorgen macht. Im Stadttheater, einem hübsch über der Aare gelegenen Haus im Stil vergangener Zeiten, ist gewiß nicht alles zum besten bestellt; doch begnügt man sich in der Bundesstadt offenbar mit dem, was man hat, in der Überzeugung, daß etwas Neues im Augenblick bei der Bürgerschaft gar nicht zu erreichen wäre. — Nicht viel anders verhält es sich in Luzern, wo keine Aussicht bestünde, einen Neubau zu erwirken. Im Grunde genommen darf man darüber froh sein, weil das kleine, feine Haus an der Reuß eine der stimmungsvollsten Spielstätten des Landes ist. So darf man denn hoffen, der Umbau erfülle seinen Zweck in dem Sinne, daß er zwar mehr Raum schafft, zugleich aber die Atmosphäre bewahrt.

In einer ähnlichen Situation hat sich das St.-Galler Stadttheater befunden, das nach menschlichem Ermessen gar nicht an eine Veränderung denken durfte. Bis eines Tages völlig unerwartet das Angebot eines großen Warenhauses eintraf, gegen ein Entgelt von sieben Millionen Franken das inmitten der Stadt gelegene Gebäude zu kaufen, vorausgesetzt, daß rasch gehandelt werde. Und die also beschenkten St.-Galler handelten rasch. Sogleich wurde von der Stadt ein neuer, ebenfalls günstiger Bauplatz zur Verfügung gestellt und ein Wettbewerb für den Neubau ausgeschrieben. Eine Gemeinschaft junger Zürcher Architekten ist als Sieger daraus hervorgegangen. Freilich, so munkelt man, werde der Betrag von sieben Millionen nicht ausreichen; mit etwa zehn müsse man rechnen. Jedenfalls werden die Theaterfreunde der Ostschweizer Kapitale als erste sich eines modernen Hauses erfreuen können.

Dabei wird in Zürich und in Basel schon seit Jahren von der Unhaltbarkeit der Bühnen gesprochen. In Basel vor allem ist das Stadttheater unvorstellbar veraltet. Als zu Beginn des Jahrhunderts das Haus niedergebrannt war, hatte man sich nicht zu etwas Neuem aufgerafft, sondern die vorhandenen Pläne hervorgeholt und den gleichen, damals schon unzeitgemäßen Kasten erstehen lassen. Ein wahrer Schildbürgerstreich! Von den elf-, zwölfhundert Sitzplätzen kann guten Gewissens nur etwas mehr als die Hälfte verkauft werden; von den andern aus sieht man, sitzend, im besten Fall einen Bühnenausschnitt. Der Neubau ist überfällig, doch bereitet er seine besonderen Schwierigkeiten. Da man das künftige Stadttheater nicht aus dem Kulturzentrum herausnehmen möchte — Kunstmuseum, Kunsthalle, „Komödie“, Münster, Martinskirche, Stadtcasino: die drei letztgenannten, die wichtigsten Konzertstätten sowie die Musikakademie liegen nahe beieinander —, gilt es abzuwarten, bis ein ebenfalls abbruchreifes Schulhaus abgerissen ist und dem neuen Theaterbau Platz macht. Die dahinfallenden Schulräume aber müssen zuerst ersetzt werden, und das braucht ebenfalls seine Zeit. Zwar ist ein Wettbewerb schon vor Jahren durchgeführt worden; doch keiner der Vorschläge hat sich eindeutig aufgedrängt. Vielleicht ist dies ganz gut so, weil dadurch der neu=alte Direktor Dr. Friedrich Schramm ein entscheidendes Wort über seine künftige Wirkungsstätte wird mitreden können.

Auf alle Fälle aber wird er später zur Einweihung schreiten können als sein Zürcher Kollege Herbert Graf, obwohl man in des Landes größter Stadt noch nicht sehr lange vom Neubau des Stadttheaters spricht. Dafür disponiert man dort großzügig und stellt die wunderbare Lage in unmittelbarer Nähe des Sees mit in Rechnung. Ein Preisausschreiben hat ebenfalls schon stattgefunden; die fünf besten Projekte standen sich dabei derart nahe, daß allen Verfassern empfohlen worden ist, ihre Pläne zu vervollkommen. Es ist anzunehmen, daß sich das künftige Zürcher Opernhaus neben seinen Verwandten in Deutschland wird sehen lassen dürfen. So wird in der Schweiz binnen etwa eines halben Jahrzehnts ein gutes halbes Dutzend größerer und kleinerer moderner Theaterneubauten bereit stehen.

Hans Ehinger

Israel

Deutsche Musiker in Jerusalem und Tel Aviv

Als erste repräsentative deutsche Musiker besuchten Boris Blacher und Gerty Herzog=Blacher Israel. Die Pianistin Gerty Herzog war vom staatlichen Rundfunk Kol Israel nach Jerusalem eingeladen worden, um mit dem Rundfunkorchester das Erste Klavierkonzert von Blacher aufzunehmen. Proben und Aufnahme standen im Zeichen freundschaftlicher und künstlerisch gelungener Zusammenarbeit; die Leitung hatte Schalom Ronli=Riklis, ein

junger israelischer Musiker, der sich als Interpret Neuer Musik einen Namen gemacht hat. Frau Herzog erntete begeisterten Beifall. Boris Blacher sprach in Jerusalem zu Lehrern und Studenten der Rubin=Musikakademie und war in Tel Aviv Gast des Millo=Künstler=Clubs, wo er im Rahmen einer Veranstaltung sprach, die von der Israel=Sektion des I.G.N.M., dem Komponistenverband, der Musiklehrervereinigung und der Tel=Aviver Musik=

akademie arrangiert war, deren Leiter Professor Oedoen Partos die Gäste begrüßte. In seinem Vortrag sprach Blacher über die Situation des Komponisten in dieser Zeit. Er knüpfte an die Erfahrungen an, die soeben bei dem Ost-West-Treffen in Tokio gemacht wurden und die er selbst als Lehrer junger Komponisten aus asiatischen Ländern täglich im Unterricht sammelt. In einer Epoche, in der es keine eigentlichen Grenzen mehr gibt, da in allen Ländern die Musik auch fernster Regionen aus den Lautsprechern tönt, ergeben sich für Komponisten und Kompositionslehrer ganz neuartige Probleme. In dem heute so großzügig verbreiteten Mäzenatentum von Rundfunk, Industrie, Städten und Ländern sieht er auch große moralische und künstlerische Gefahren, wenn die jungen Komponisten ihre Mäzene durch möglichst sensationellen Avantgardismus um seiner selbst willen zu befriedigen suchen, ohne über die notwendigen tech-

nischen und handwerklichen Grundlagen zu verfügen, die auch ein echter Avantgardist erworben haben muß. Solange die Komponisten jung sind, versucht man sie zu lancieren; überschreiten sie ihr 35. Jahr, werden sie meist fallengelassen, damit man einen neuen „Modestern“ entdecken kann, und dann folgt nach Jahren irreführenden Erfolges nur ein Katzenjammer. Den anregenden Abend beschloß eine Schallplattenvorführung einiger Kompositionen Boris Blachers — des Zweiten Klavierkonzertes, der „Studie im Pianissimo“ und der „Konzertanten Musik für Orchester“. Die anschließende Diskussion, an der sich Komponisten, Musiklehrer und Kritiker beteiligten, berührte Fragen der heutigen musikalischen Situation und pädagogische Erfahrungen in Europa. Die Presse Israels würdigte den Besuch Blachers in aller Ausführlichkeit.

Peter Gradenwitz

Washington

Musikfest der Moderne

Musikfeste, wie sie heute in vielen Ländern aus vielen Anlässen aufscheinen, sind vornehmlich Rückblicke, Anthologien von Gipfelpunkten des Tonschaffens. Schon darum darf man ein Musikfest, wie das Zweite Inter-American Music Festival in der amerikanischen Hauptstadt von der Pan American Union ins Leben gerufen, sehr bemerkenswert finden: Hier wurden nämlich in neun Konzerten nicht weniger als 24 Kompositionen uraufgeführt, zwölf weitere hatten ihre amerikanische Erstaufführung. Viele dieser Werke waren von Mäzenen bestellt worden.

Darüber hinaus war das Ergebnis für die große Musikwelt von unleugbarem Wert. Man „entdeckte“ eine Reihe südamerikanischer Komponisten, die in ihrer engeren Heimat zwar bekannt, aber außerhalb deren Grenzen kaum gespielt werden. Und zumindest einer von ihnen, der 45-jährige Argentinier Alberto Ginastera kann als einer der interessantesten Tonkünstler unter den vielen starken Talenten bezeichnet werden, die zu Wort kamen, besonders aus Kanada. Die Amerikaner fielen dagegen ab.

Diesen Eindruck gewann man schon im Eröffnungskonzert. Geboten wurde Ginasteras Klavierkonzert von dem 20jährigen Brasilianer João Carlos Martins und dem National Symphony Orchestra von Washington unter Leitung seines temperamentvollen Dirigenten Howard Mitchell. Die Titel der vier Sätze sprechen von der Vielfalt der Phantasie und der dynamischen Ausdruckskraft des Argentiniers: Cadenza e varianti, Scherzo allucinante, Adagissimo, Toccata concertante. Überschwang in der Entfaltung aller orchestralen Wirkungen, Energie, Ausdruckswärme, Beherrschung aller Instrumente, Reichtum an expressionistischen

Klängen in konstruktiver Logik aufgebaut, charakterisieren die verschiedenen Sätze.

Vielleicht noch stärker wirkte dann im Abschlußkonzert die Uraufführung von Ginasteras „Cantata for Magic America“ für zwei Klaviere, Gongs, Kesselpauken und andere Schlaginstrumente, insgesamt 53 für 16 Musiker. Der Text beruht auf Gedichten aus den Maja-, Inka- und Aztekenzeiten, Lieder der Morgendämmerung, der Ver zweiflung, ein Liebeslied, ein Phantasie-Zwischenspiel, eine Nachtstimmung: in einer modernen musikalischen Sprache, die aber nie den Boden herkömmlicher Kompositionstechnik verläßt. Die Stimmen aus einer uralten Zivilisation wurden von der prachtvollen uruguayischen Sopranistin Raquel Adonaylo vermittelt. Rausch und Disziplin sind bei Ginastera zur Einheit verschmolzen. Das erregende Werk mag einiges Strawinsky verdanken, es wirkt aber kühn und keineswegs nationalistisch.

Aurelio de la Vegas Symphonie in vier Sätzen, ungemein rhythmisch, stets ausgewogen in der reichen Orchesterkonstruktion und wechselnd in harmonischer Erfindung, erschien als das Werk eines hochbegabten Könners. Sie ist allerdings nicht leichter zu erfassen als etwa die Musik von Charles Ives. Eine andere Uraufführung, die Symphonie Nr. 3 von Fabio Gonzalez-Zuleta, vom National-Symphonie-Orchester von Mexiko unter Luis Herrera de la Fuente gespielt, hat nur einen Satz, ist ernsthaft und gibt den Bläsern Möglichkeiten, wie sie etwa Hindemith ersonnen hat. Die Mexikaner spielten auch Harry Sommers' „Lyric for Orchestra“. Das kurze zwölftönig gearbeitete Stück forderte von dem Orchester strenge Disziplin. Die kleine Symphonie Nr. 1 von Celso Gar-

rido Lecca beruht auf Heimatmotiven und bewegt sich in der Strawinsky-Welt, ohne besonders eklektisch zu wirken.

An Bartóks melodischer Linienführung wie Orchesterklang geschult ist Harry Freedman, dessen erste Symphonie von dem Orchester der Canadian Broadcasting Corporation uraufgeführt wurde. Die vier Sätze zeigen Erfindungskraft, eine dramatische Klangwelt, aber oft verströmen die Ausdrücke ähnlich wie in Vaughan Williams' Sechster Symphonie mit einem wundervollen Pianissimo. Am selben Abend gab es ein Ereignis, das Aufsehen machte. Man erwartete nach einer lebhaften Overture-Symphonie des Argentiniers Antonio Tauriello die Uraufführung eines Klavierkonzerts des Chilenen Gustavo Becerra mit dem jugendlichen Mario Miranda als Solisten. Der Dirigent Geoffrey Waldington entschloß sich aber, nach der Vormittagsprobe den dritten Satz nicht zu spielen, da er „zu schwierig für das Orchester“ sei. Was man hörte, war exaltiert, hypertrophisch, auch für ein Orchester von Rang mit Hindernissen ausgestattet. Aber die „Zensur“ des dritten Satzes wurde erregt diskutiert.

Von neuen Werken seien noch genannt: ein Klavierkonzert von Hector Tosar, sehr musikalisch in der Wiedergabe von Volksmotiven aus Uruguay, ergiebig für einen Virtuosen, der melodische

Floskeln meistert. Dann die Dritte Symphonie von Juan Salas aus Chile, bestechend durch den warmen lyrischen Ton. Von Kammermusikwerken muß man Robert Evetts Konzert für Spinett und neun Streicher hervorheben, ein farbiges, stimulierendes Werk, weit interessanter als Aaron Coplands „Nonet“, das doch zu behäbig daherkam. Das Philadelphia-Holzbläser-Quintett spielte „Soli Nr. 2“ von Carlos Chavez, der in jedem der fünf Sätze einem anderen Instrument Gelegenheit gibt, abwechselnd reichste Rhythmen und sehr komplizierte Melodien vorzuführen. Gustavo Becerras Streichquartett Nr. 6, von dem amerikanischen Claremont Streichquartett meisterhaft gespielt, sprach eine besonders kühne Sprache in der Vermittlung heimatlicher Streicherklänge aus Chile. Der Madrigalchor aus Mexiko führte die Suite Corah von Gisela Hernandez-Gonzalo aus Kuba auf, die an Hindemith erinnerte. Das Symphonieorchester „Eastman Philharmonia“ spielte u. a. eine schwächliche puccinistische 14. Symphonie von Henry Cowell und ein Klavierkonzert des Brasilianers Camarago Guarneri im Rachmaninoff-Stil. Es war der einzige schwache Abend des Musikfestes, das vornehmlich im neuen Konzertsaal der Neger-Universität Howard — mit 1600 Sitzplätzen und grandioser Akustik — stattfand.

H. B. Kranz

Bloomington, USA

Uraufführung einer Oper von Walter Kaufmann

Das Operndepartement der Indiana University hat, wie schon öfter, „praktische Musikgeschichte“ gemacht. Diesmal handelte es sich um eine abendfüllende Oper von Walter Kaufmann, dem aus Karlsbad stammenden Komponisten, der jetzt an der Indiana University lehrt. Der Komponist, ein Schüler von Schreker und Fidelio Finke, der jahrelang in Bombay (Indien) die Musikabteilung der Western Division des BBC leitete und später als Dirigent der Winnipeg-Symphony wirkte, hat sich auch als vergleichender Musikwissenschaftler einen Namen gemacht, vor allem durch seine umfangreiche Arbeit „Art-Music of Hindostan“. Als Komponist ist er mit einer großen Reihe von symphonischen und dramatischen Werken dem tschechoslowakischen, indischen und kanadischen Publikum bekanntgeworden. Für seine neueste Oper „The Scarlet Letter“ hat der Komponist den Roman gleichen Namens des amerikanischen Dichters Nathaniel Hawthorne (1850) zum Vorwurf genommen und das Libretto selbst verfaßt. Der scarlet letter „A“ ist das Schandmal für Adultery (Ehebruch), das Hester Prynne gezwungen ist öffentlich zu tragen, da sie sich, trotz ihrer Ehe mit einem englischen Arzt, mit einem jungen amerikanischen Geistlichen vergangen hatte. Wie sie nun allen Quellen der puritanischen Umgebung

Trotz bietet und den Namen ihres Geliebten nicht verrät, bis es ihrem, inzwischen aus England in Amerika angekommenen, ungeliebten Gatten gelingt, die Wahrheit zu erfahren, macht den Inhalt dieses außerordentlich dramatischen Textes aus. Die Novelle schreit geradezu nach musikalischer Dramatisierung. Kaufmann verwendet alle nur möglichen Stilmittel: Belcanto, Volkslied und atonale Formeln. Die Leitmotivtechnik spielt eine besondere Rolle. Kurze, ausdrucksvolle Motive stellen zwangsmäßige Assoziationen her. Die Orchestrierung ist meisterhaft und erinnert in manchen Fällen an Richard Strauss, wie denn überhaupt hier der Begriff des Eklektizismus im besten Sinn verstanden werden muß. In dieser und nicht nur in textlicher Hinsicht bietet Kaufmann hier eine typisch amerikanische Oper, und es wäre nicht zu verwundern, wenn das Werk einen durchschlagenden interkontinentalen, ja internationalen Erfolg hätte. Die Aufführung unter Tibor Kozma war besonders sorgfältig vorbereitet. Orchester, Solostimmen und Chöre überragten die europäische und amerikanische Durchschnittsproduktion. Regie führte Hans Busch; die Bühnenbilder hatte Mario Christini (Metropolitan Opera und San Carlo Oper, Neapel) entworfen.

Kaufmann erntete einen überwältigenden Erfolg.

Paul Netti

Die Saison hat begonnen

Was die Opernhäuser Neues bringen werden

Aus der ehemaligen Städtischen Oper Berlin erwachsen, eröffnete die Deutsche Oper Berlin mit einer Festvorstellung des „Don Giovanni“ in der Inszenierung von Carl Ebert und unter der musikalischen Leitung von Ferenc Fricsay am 24. September ihr neuerbautes großes Theatergebäude in der Richard-Wagner-Straße. Gleich am folgenden Tag präsentierte der neue Hausherr, Gustav Rudolf Sellner, in eigener Regie die Uraufführung der Oper „Alkmene“ von Giselher Klebe, die im November auch in Essen herauskommen soll. Der 36jährige Komponist, der sich durch seine früheren Opernschöpfungen „Die Räuber“ nach Schiller und „Die tödlichen Wünsche“ nach Balzac als dramatische Begabung zu erkennen gab, wendet sich mit der Vertonung des Lustspiels „Amphitryon“ von Kleist (dessen 150. Todestag auf den 21. November fällt) erneut dem literarischen Sujet zu. Beide Veranstaltungen fanden im Rahmen der Berliner Festwochen statt, wie auch die Uraufführung von zwei Kurzopern in der Akademie der Künste: „Escorial“ nach einem Text von Friedrich Petzold von Heinz Friedrich Hartig und „Der Glasdoktor“, Opernerstling des Italieners Roman Vlad, den wir bisher durch seine Schriften zur Neuen Musik „Storia della dodecafonia“ und „Igor Strawinsky“ kennengelernt haben.

Ein anderes wichtiges Ereignis der Opernbühne ist am 17. Dezember in Mannheim zu erwarten: Paul Hindemiths Vertonung eines Schauspiels von Thornton Wilder „The long Christmas Dinner“ (Das lange Weihnachtsmahl). In diesem Einakter stellt Wilder in wechselndem Reigen von Gestalten und Szenarien die Frage nach Wesen und Werden des Menschen in seiner traditionsbestimmten Umwelt. Der Uraufführung dieses Bühnenwerkes schließt sich am gleichen Abend die szenische Uraufführung des Balletts „Herodiade“, ebenfalls von Hindemith, an.

Auch von Igor Strawinsky wird in dieser Spielzeit ein neues Bühnenwerk erscheinen. Er entnimmt seinen Stoff der Biblischen Geschichte: Noah ist die Zentralfigur. Damit wendet sich Strawinsky erneut der Oper zu — sein letztes Opernwerk „The Rake's Progress“ erschien vor genau zehn Jahren, 1951. Die Hamburger Staatsoper plant die Uraufführung am 17. Juni 1962, am 80. Geburtstag Igor Strawinskys.

Düsseldorf bietet im Rahmen seiner fünften Woche „Musiktheater des XX. Jahrhunderts“ (16. bis 21. Oktober) am 21. Oktober die Uraufführung der abendfüllenden Oper „Die Ameise“ von dem jungen Komponisten Peter Ronnefeld. Von Wolfgang Fortner ist ein neues Opernwerk in der Spätsaison zu erwarten, für das er wie bei seiner Oper „Bluthochzeit“ auf eine Dichtung García Lorcas zurückgreift. Er komponiert für die Schwetzingen Festspiele (Mai 1962) „In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa“.

Zürich plant anlässlich seiner Junifestwochen 1962 die Uraufführung der Oper „Blackwood & Co.“ (Das Jubiläumsbett) von Armin Schibler, Paris im November die Uraufführung von Gian Carlo Menottis „The superman“ (Der Übermensch). Von Ernst Krenek sind zwei Uraufführungen zu nennen: „Ausgerechnet und verspielt“ kommt bei den Wiener Festwochen, Juni 1962, heraus, „What price con-

fidence“ (Vertrauenssache) im Laufe der Spielzeit in Saarbrücken. Hans Ulrich Engelmanns Oper „Dr. Fausts Höllenfahrt“ wird nach mehrmaligen Terminverschiebungen nun für diese Spielzeit von der Nürnberger Bühne angekündigt, die auch die Uraufführung von Mark Lothars „Der Glücksfischer“ vorbereitet. Die Frankfurter Oper hat den Opernerstling „Alkestiade“ nach Thornton Wilder von Louise Talma, einer aus der Schule von Nadia Boulanger hervorgegangenen amerikanischen Komponistin, als Uraufführung auf dem Spielplan stehen. Franz Xaver Lehnerts Oper „Die Liebeskette“ wird in Wiesbaden zur Uraufführung kommen, ein Bühnenstück von Kendall/Pero, „Damenkrieg“, im Landestheater Saarbrücken.

Werfen wir noch einen Blick auf das fernere Ausland und notieren wir für San Francisco die Uraufführung der Oper „Blood Moon“ des besonders mit geistlichen Kompositionen hervorgetretenen amerikanischen Komponisten Norman Dello Joio und für Ankara die Uraufführung von „Nasreddin Hodscha“, einem Bühnenwerk des Hindemithschülers Sabahattin Kalender.

Die angekündigten Erstaufführungen sind den zahlreichen Uraufführungen gegenüber von nicht geringerer Bedeutung. Hier ist die deutsche Erstaufführung der jüngst in Venedig mit Beifall und Protesten uraufgeführten Oper „Intolleranza“ des italienischen Komponisten Luigi Nono zu nennen, die Köln für März 1962 plant. In Lübeck wird im November die 1957 in Mailand uraufgeführte Oper nach T. S. Eliots „Mord im Dom“ von Ildebrando Pizzetti in Szene gehen. Kiel bringt am 10. November die kürzlich in Aix-en-Provence uraufgeführte Buffo-Oper „Lavinia“ von Henry Barraud, die später auch in Pforzheim zu hören sein wird. Domenico Argentos Einakter „Der Bär“ erlebt in Gelsenkirchen seine deutsche Erstaufführung, Renzo Rosselinis „Ein Blick von der Brücke“ von Arthur Miller im November in Frankfurt. Die Saarbrücker Oper bereitet die deutsche Erstaufführung von Ernst Kreneks „Dunkle Wasser“ vor.

Schließlich seien noch einige Rückgriffe auf ältere, hierzulande jedoch unbekannt gebliebene Werke angeführt. So die deutschen Erstaufführungen der Oper „Moses“ von Rossini in Gelsenkirchen und Luigi Cherubinis „Ali Baba und die 40 Räuber“ an der Deutschen Oper am Rhein. Alessandro Scarlattis letzte Oper „Griselda“ (1721) kommt als deutsche Erstaufführung in Bielefeld heraus und Cimarosas „Il maestro di capella“ in Saarbrücken.

Ein Opernereignis besonderer Art bietet im April nächsten Jahres die Wuppertaler Oper, die in einer Festwoche Claudio Monteverdis gedenkt. Neueinstudiert werden zu dieser Gelegenheit „Die Krönung der Poppea“ für den 15. April (Uraufführung der Fassung von Kraack) und die Ballette „Il ballo delle ingrate“ und „Il Combattimento di Tancredi e Clorinda“, während „Die Heimkehr des Ulysses“ und die Ballette „Ariadne“ und „L'Orfeo“ aus dem Repertoire hinzugefügt werden. Man darf gespannt sein, wie diese erstmalige geschlossene Darbietung aller erhaltenen Bühnenwerke Monteverdis auf der modernen Bühne wirken wird.

Die Wiederaufführung einer französischen Kolossaloper in München, der „Afrikanerin“ von Meyerbeer, die vor hundert Jahren ihre Uraufführung erlebte, dürfte als Kuriosum vielem Interesse begegnen.



In Prades, der Festspielstadt Pablo Casals (rechts), spielte auch David Oistrach (links) für Königin Elisabeth von Belgien (Mitte)

Ballett

Die Freunde des Balletts werden in dieser Spielzeit mit einer Reihe anspruchsvoller Ur- und Erstaufführungen konfrontiert. Das Ballett der Deutschen Oper Berlin brachte im Rahmen der Berliner Festwochen ein Ballett nach „Improvisations sur Mallarmé“ I und II von Pierre Boulez neben „Les Noces“ von Strawinsky und Benjamin Brittens „Les Illuminations“. Im Hebbeltheater Berlin veranstaltete das Berliner Ballett mit der Choreographin Tatjana Gsovsky einen Ballettabend, bei dem das elektronische Ballett von Hermann Heiß „Die Tat“ nach Dostojewskys „Raskolnikoff“ mit Harald Kreutzberg uraufgeführt wurde. Von Heiß steht auch ein „Elektronisches Konzert“ auf dem Frankfurter Ballettprogramm. Braunschweig kündigt für Oktober die Uraufführung eines Balletts „Die Zwillinge“ nach Plautus von Claude Rostand mit Musik von Marcel Milhalovici an. Wladimir Vogels Ballett „Mephistopheles“ kommt erstmals in Karlsruhe heraus, Eduard Staempflis „Ballettvariationen“ erstmals in Bielefeld. Die Uraufführung des Balletts „Clair-obscur“ von Irmfried Radauer war bereits am 20. September in Bonn zu sehen. Aleida Montijns „Zeichen im Wind“ wird vom Ballett der Oper in Essen vorbereitet. Deutsche Erstaufführungen des Balletts in Hannover sind: „Ball der Diebe“ von Georges Auric nach Jean Anouilh und „Bluebeards Nightmare“ von Saeverud. Das 1957 in Prag uraufgeführte Ballett in sieben Bildern „Othello“ von Jan Hanus erlebt in Karlsruhe seine deutsche Erstaufführung. Oberhausen plant eine Ballettschöpfung nach Walter Pistons Kammermusikwerk „Der unglaubliche Flötist“ (The incredible flutist) in deutscher Erstaufführung. Von Walter Heck ist in Oldenburg die Uraufführung der „Variationen um Null“ zu erwarten. Saarbrücken zeigt ein mikrobiologisches Ballett des niederländischen Komponisten Henk Badings an.

Die Bühnen der Stadt Köln bieten mit ihrem von Aurel de Milless geleiteten Ballettensemble gleich drei Uraufführungen — „Die Wiederkehr“, „Verzweigungen“ und „Bardo Thödol“ — während wir in Heidelberg zwei Uraufführungen erwarten dürfen: „Ad absurdum“ von Malec und „Der Gefesselte“ von Wyttenbach.

Das Stadttheater Basel bringt im Januar 1962 in westeuropäischer Erstaufführung Prokofieffs „Die steinerne Blume“ in der Choreographie von Wazlaw Orlovsky.

Operette

Werfen wir abschließend noch einen Blick auf die Operettenprogramme. Berlin eröffnet in dieser Saison ein eigenes Operettentheater im Haus der ehemaligen Städtischen Oper Berlin. Der Direktor dieses „Theaters des Westens“, Hans Wölffer, hat das Gebäude von der Stadt Berlin für fünf Jahre gepachtet, um „Musiktheater im weitesten Sinn“ zu bieten. In dem renovierten und auf 1675 Sitzplätze erweiterten Gebäude geht hier am 25. Oktober das in den angelsächsischen Ländern bereits mit riesigem Erfolg gelaufene Musical „My fair lady“ zum erstenmal in Szene (deutschsprachige Erstaufführung). Regisseur ist der für Musicals renommierte Däne Svend Aage Larsen.

Die in der vergangenen Saison uraufgeführte französische Operette „Irma la douce“ von Breffort/Monnoy wandert auch in dieser Spielzeit über mehrere Bühnen.

Dazu kommen als Uraufführungen in Köln „Der Prinzgemahl“ von Edmund Nick und in Nürnberg „Miss Petticoat“ von Küster. Die deutsche Erstaufführung von Hahns „Ciboullette“ kommt am Gärtnerplatztheater in München heraus. Zürich kündigt die Uraufführung von Paul Bürkhards „Barbazuk“ an.

M.

Komponisten

Heinrich Sutermeister hat eine Kantate „Das Hohelied“ auf einen Text von Christian Morgenstern für Soli, Chor und Orchester vollendet. Das Werk soll bei einer Tagung der Internationalen Musikischen Arbeitsgemeinschaft in Amriswil (Schweiz) am 30. Juni 1962 uraufgeführt werden.

Die Staatsoper in Ankara plant die Uraufführung der Oper „Nasreddin Hodscha“ von Sabahattin Kallender, einem Schüler von Paul Hindemith.

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe kündigt für die kommende Spielzeit die Uraufführung eines Balletts „Mephistopheles“ mit Musik von Wladimir Vogel an.

Dimitri Schostakowitsch arbeitet zur Zeit an einer „Fußball-Sinfonie“.

Igor Strawinsky wird am 15. Oktober 1961 im Zürcher Stadttheater „Die Geschichte vom Soldaten“ dirigieren.

„Christopher Sly“, eine Oper von Eastwood und Duncan nach Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“, wird am Stadttheater Pforzheim zum ersten Male in Deutschland gegeben.

Interpreten

Zum Ersten Dirigenten des Londoner Symphonieorchesters wurde der 86jährige aus Frankreich stammende amerikanische Dirigent Pierre Monteux berufen.

Wieland Wagner hat Professor Karl Böhm eingeladen, die musikalische Leitung seiner „Tristan“-Neuinszenierung zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 1962 zu übernehmen. Karl Böhm wird damit zum erstenmal in Bayreuth dirigieren.

Victoria de Los Angeles, die während der diesjährigen Bayreuther Festspiele die Partie der Elisabeth in der Oper „Tannhäuser“ übernommen hatte, wird im nächsten Jahr in Bayreuth als „Elsa“ in „Lohengrin“ zu hören sein.

Der Berliner Generalmusikdirektor Hermann Hildebrandt ist auf zwei Jahre zum ständigen Dirigenten der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford bestellt worden.

Der gegenwärtig an der Deutschen Oper Berlin tätige Basler Dirigent Christian Vöchting übernimmt vom Herbst 1962 an die musikalische Oberleitung des Zürcher Stadttheaters.

Der Dirigent Miltiades Caridis vom Opernhaus Köln ist für mehrere Abende an die Wiener Staatsoper verpflichtet worden.

Die chilenische Staatsuniversität hat den Dirigenten Georg Ludwig Jochum zum außerordentlichen Professor ernannt. Jochum hatte im Juli und August das chilenische Symphonieorchester bei einem Beethovenzyklus geleitet.

Karl Heinrich Kreith ist als Oberspielleiter der Oper vom Badischen Staatstheater Karlsruhe verpflichtet worden.

Wilhelm Killmayer wurde zum Balletkapellmeister der Bayerischen Staatsoper München ernannt.

Eine britische Produktionsgesellschaft will die Oper „Medea“ von Luigi Cherubini mit Maria Callas in der Hauptrolle verfilmen. Der Film soll in der Mailänder Scala gedreht werden.

Der Titel Kammersänger(in) ist vom Hamburger Senat an Helga Pilarczyk, Gisela Litz, Toni Blankenheim und Kurt Marschner verliehen worden.

Die „Christlijke Radiovereniging“ und die „Nederlandsche Radio-Unie“ Hilversum verpflichteten Pro-

fessor Kurt Thomas für die Aufnahme des ungekürzten Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach.

Zum neuen Landeskirchenmusikdirektor für Thüringen wurde der Kantor der Eisenacher Kreuzkirche, Herbert Peter, ernannt. Er tritt die Nachfolge von Erhard Mauersberger an, der als Thomas-Kantor nach Leipzig gegangen ist.

Bühne

Die Uraufführung der neuen Oper von Paul Hindemith „A long Christmas Dinner“ am Nationaltheater Mannheim ist nunmehr auf den 17. Dezember festgelegt worden.

Die Wuppertaler Bühnen eröffnen mit Beginn der neuen Spielzeit ein „Ballettstudio“. Die Leitung hat der nach Wuppertal verpflichtete ehemalige künstlerische Leiter der „Staatlichen Ballettschule Berlin“, Karl Joachim Scheibe, übernommen.

Die New Yorker Metropolitan Opera hat die Absicht, im Frühjahr kommenden Jahres eine zwölf- bis vierzehnwöchige Tournee durch Japan, Manila und womöglich Australien zu unternehmen. Wie Vertreter des Hauses mitteilten, ist das amerikanische Außenamt gebeten worden, die offizielle Schirmherrschaft über die Fernostreise zu übernehmen und finanzielle Unterstützung zu gewähren.

Herbert von Karajan hat die Absicht, das Theater an der Wien, das nach einer Modernisierung in den Festwochen 1962 wiedereröffnet wird, als Experimentierbühne der Staatsoper zu führen.

Die Absage des lange erwarteten Gastspiels der Londoner Covent Garden Opera in Australien hat die australischen Behörden bewogen, ein eigenes Opernensemble zu gründen. Es wird das erste in Australien sein.

Geburtstage

Professor Hans Mersmann beging am 6. Oktober seinen 70. Geburtstag. Als Schriftleiter der Zeitschrift „Melos“ (1924 bis 1933), als Leiter der Musikhoch-

Wolfgang Fortner (links) sprach in Philadelphia auf der American Symphony Orchestra League Convention, rechts Olivier Daniel





Bruno Maderna, der Dirigent des neu gegründeten Internationalen Kranichsteiner Kammer-Ensembles, das in diesem Jahr erstmals bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik auftrat und die Programme der drei Studio-Konzerte größtenteils bestritt

schule Köln (1947 bis 1957) und der Deutschen Sektion des Internationalen Musikrates der UNESCO hat er sich große Verdienste um das deutsche Musikleben erworben. Unter seinen vielfältigen Veröffentlichungen sind die „Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen“ (1921 bis 1925), „Die Tonsprache der neuen Musik“ (1928) und „Musikhören“ (1938) hervorzuheben.

Der Komponist und Musikpädagoge *Fidelio F. Finke* feiert am 22. Oktober seinen 70. Geburtstag. Er war seit 1946 Direktor und Kompositionslehrer an der Staatlichen Akademie für Musik und Theater in Dresden und hat seit 1951 eine Professur für Tonsatz an der Staatlichen Hochschule für Musik in Leipzig.

Professor *Gustav Scheck* vollendet am 22. Oktober sein 60. Lebensjahr. Von 1929 bis 1934 Soloflötist an der Staatsoper Hamburg und von 1934 bis 1945 Flötenlehrer an der Hochschule für Musik Berlin, gründete er 1946, gemeinsam mit Professor Wilibald Gurlitt, die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg, die er seitdem leitet.

Konzert

Das *Basler Kammerorchester* sieht einer der Gegenwart ganz besonders aufgeschlossenen Saison 1961/62 entgegen. In einem, dem sechsteiligen eigenen Zyklus vorausgehenden Extrakonzert wird Musik neuer Richtung von Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Anton Webern und Jacques Wildberger erklingen. Es wird von Francis Travis geleitet, während die übrigen Darbietungen der ständige Dirigent Paul Sacher übernimmt. In einem geistlichen Konzert wird eine Messe des Baslers Rudolf Kelterborn, in einem späteren Konzert das Konzert für Streichquartett und Orchester von Sándor Veress uraufgeführt. Das 4. Konzert steht ganz im Zeichen des achtzigjährigen Igor Strawinsky; neben anderen Werken des Meisters wird die neueste Kantate „A Sermon, a Narrative and a Prayer“ für Soli, Rezitation, Chor und Instrumente uraufgeführt werden. Im Rahmen des Arthur-Honegger-Festes der Stadt Basel wird der Kammerchor das Oratorium „Judith“ singen und das Kammerorchester zwei Sinfonien und das Concerto da Camera spielen.

Wettbewerbe und Preise

Die *Italienische Gesellschaft für Neue Musik (SIMC)* schreibt einen internationalen Wettbewerb für Komposition 1961 aus. Der Wettbewerb ist in sechs Kategorien unterteilt: Oper in einem Akt, Chorwerk mit Orchester, Symphonisches Werk mit einem oder mehreren Solisten, Kammerorchesterwerk bis zu 36 Mitwirkenden, Kammerorchester- oder Chorwerk für sechs bis elf Mitwirkende oder Kammermusikwerk für einen bis fünf Mitwirkende. Die Arbeiten müssen bisher unveröffentlicht sein und bis zum 31. Januar 1962 eingereicht werden. Auskünfte erteilt: SIMC — Segreteria Concorso: c/o De Santis, Via des Corso 506, Roma.

Der *Internationale Wettbewerb für Sologesang Belgien 1962* wird zwischen dem 7. und dem 25. Mai in Brüssel stattfinden. Eine Gesamtsumme im Werte von 400 000 belgischen Franken steht für die Preise zur Verfügung. Nähere Auskünfte erteilt das Secrétariat du Concours International de Chant de Belgique 1962, c/o B. I. S., 29 rue Royale, Bruxelles I, Belgien.

Am 24. September 1962 findet in Fort Worth, Texas, ein *Klavier-Wettbewerb* statt (The Fort Worth Quadrennial International Piano Competition). Zugelassen sind Pianisten aller Nationen, die am 1. Mai 1962 (letzter Anmeldetermin) das 28. Lebensjahr noch nicht überschritten haben und nicht jünger als 17 Jahre alt sind. Nähere Auskünfte erteilt Mrs. Grace Ward Lankford, Chairman of the Competition, 2211 West Magnolia Avenue, Fort Worth 10, Texas, USA.

Zum zweiten Male wurde jetzt der *Bernhard-Sprengel-Preis* für Kammermusik ausgeschrieben. Der im Jahre 1959 von dem hannoverschen Fabrikanten Bernhard Sprengel gestifteten Preis ist jeweils mit 3000 DM dotiert und wird in den folgenden zehn Jahren in Abständen von zwei Jahren vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie verteilt.

Die IV. Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann ist eines der modernen Pflichtstücke bei dem *Internationalen Dirigentenwettbewerb in Liverpool* vom 22. Mai bis 8. Juni 1962. Hartmann gehört als deutsches Mitglied auch der Jury an, deren Vorsitzender der englische Dirigent Sir Adrian Boult ist.

Der *Hamburger Monteverdi-Chor*, der die Bundesrepublik bei einem internationalen *Béla-Bartók-Chorwettbewerb* in Debrecen vertrat, ist mit dem zweiten Preis ausgezeichnet worden. In den ersten Preis teilen sich ein Moskauer und ein ungarischer Chor, während der dritte Preis einem französischen Chor zufiel.

Für seine Komposition „Trenos (Klage) per 52 strumenti d'archi“ erhielt Krzysztof Penderecki den Preis der *Tribune International des Compositeurs* der UNESCO.

Der Komponist *Theodor Berger* wurde kürzlich mit der großen Ehrenmedaille der Stadt Wien und des Landes Niederösterreich ausgezeichnet.

Der erstmals verliehene *Kantonalbernische Musikpreis* ist für 1961 dem in Biel wirkenden Pädagogen, Dirigenten und Komponisten *Wilhelm Arbenz* zuerkannt worden.

Von den Hochschulen

Professor *Hermann Reutter* wird vom 20. bis zum 25. November einen Kurs über Liedgestaltung und Liedbegleitung und Professor *Kurt Thomas* vom 11. bis 15. Dezember einen Dirigierkurs an der *Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken* leiten.

Eine Klasse für künstlerischen Tanz wird mit Beginn des Wintersemesters an der *Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt* eröffnet. Mit dem Aufbau der

Tanzklasse wurde Solotänzer *Peter Ahrenkiel* beauftragt.

Leo Schrade, ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel, wurde von der *Harvard University* eingeladen, im Herbst 1962 auf dem *Charles Eliot Norton Chair of Poetry and Arts* zu lesen.

Ein Lehrstuhl für Musikwissenschaft, den *Luigi Ronconi* übernommen hat, wurde an der *Universität Palermo* eingerichtet. Es ist geplant, weitere Lehrstühle in Turin, Mailand, Pavia, Padua, Triest, Bologna, Florenz, Perugia, Cagliari, Messina und Bari zu eröffnen. Bislang bestand nur an der Universität Rom ein musikwissenschaftliches Institut.

Der amerikanische Cellist Professor *George Neikrug* wird als Gastdozent vom Oktober dieses Jahres bis zum Juli 1962 an der *Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt* unterrichten.

Die Operngruppe der *Universität Bloomington, Indiana/USA*, führte in diesem Sommer „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Richard Wagner in der neuen Übersetzung von John Gutman auf.

Die Opernschule der *Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt a. M.* führte unter der Leitung von Bruno Vondenhoff Mozarts „Entführung aus dem Serail“ im Kleinen Haus der Städtischen Bühnen Frankfurt auf. Regie führte Dr. Siegmund Skrap.

Die Opernklasse der *Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe* brachte unter Mitwirkung des Hochschulorchesters Cimarosas Oper „Die heimliche Ehe“ zur Aufführung. Die musikalische Leitung hatte Frithjof Haas, Regie führte Waldemar Leitgeb.

Kantor *Siegfried Heinrich* (Evangelische Stadtkirche Bad Hersfeld) erhielt einen Lehrauftrag an der *Musikakademie der Stadt Kassel* (Historische Tasteninstrumente; „Studio für alte Musik“).

Verschiedenes

Der Präsident der *National Art Foundation, New York*, Dr. Carlyton Smith, hat in München für Hinweisse über den Verbleib berühmter Manuskripte von Richard Wagner eine Belohnung von 1000 Dollar versprochen. Gesucht werden die Originalhandschriften der Opern „Das Liebesverbot“, „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“, „Das Rheingold“, „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“. Adolf Hitler erhielt diese Handschriften zu seinem 50. Geburtstag im Jahre 1939, soll sich aber über den Wert des Geschenkes nicht bewußt gewesen sein. Außerdem werden die Partituren der 9. und 7. Sinfonie von Beethoven, der „Zauberflöte“ und des zweiten Aktes von „Figaros Hochzeit“ und der „Entführung aus dem Serail“ gesucht. Diese Handschriften befanden sich vor dem Krieg in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, waren dann im Benediktinerkloster Grüssau in

Schlesien ausgelagert und gelten seit der Plünderung des Klosters als vermißt.

Zehn Messen von *Palestrina*, die aus der Zeit um 1580 stammen, wurden von dem dänischen Musikwissenschaftler *Knud Jeppesen* in der Bibliothek der „Ambrosiana“ in Mailand entdeckt.

Eine *Internationale Hugo-Wolf-Gesellschaft* wurde anlässlich des 100. Geburtstages des Komponisten in New York und Wien gegründet. Die Gesellschaft hat sich die Pflege und Verbreitung des Werkes von Hugo Wolf zum Ziel gesetzt. Interessenten werden gebeten, sich an Dr. W. Gutman, Haus auf dem Leitenfeld, Garmisch-Partenkirchen, zu wenden.

Ein *Internationales Musikzentrum* wurde in Wien gegründet. Zum Gründungskomitee gehören Jack Bornoff, der Exekutivsekretär des Internationalen Musikrates der UNESCO, Gerhard Freund, der Direktor des Österreichischen Fernsehens, und Dr. Hans Sittner, der Präsident der Österreichischen Staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst. Aufgabe des Musikzentrums ist die Förderung der Musik durch „audiovisuelle“ Medien. Es gliedert sich in die Bereiche Information, Forschung und Dokumentation. Außerdem soll das Zentrum die Organisation von Seminaren und Kongressen übernehmen. Die erste Veranstaltung dieser Art wird der Weltkongreß „Musik im Fernsehen“ sein, der vom 26. August bis zum 2. September 1962 in Salzburg stattfinden wird und bei dem der Opernpreis der Stadt Salzburg für Fernsehproduktionen verliehen werden soll.

Zum Gedächtnis

Am 11. August starb in Oppenheim am Rhein im Alter von fast 82 Jahren die Komponistin *Johanna Senfter*. Sie war Schülerin von Max Reger in Leipzig und hat zahlreiche Werke für Violine, Violoncello, Klavier, Gesang, Chor und Orchester geschrieben.

Am 9. August 1961 verschied im 78. Lebensjahr der bekannte Industrielle Dr. *Renzo Giulini* aus Heidelberg. Giulini war ein von hohem Kunstverständnis getragener Musikfreund, der sich nicht nur selbst meisterhaft kammermusikalisch betätigte, sondern auch über eine seltene Sammlung kostbarster Streichinstrumente verfügte. Überdies war er ein hochherziger Förderer musikalischer Bestrebungen; er ließ seine Munizipalverwaltung insbesondere jungen Künstlern angedeihen. Die Robert-Schumann-Gesellschaft, an deren Gründung er maßgeblich beteiligt war, hatte sich stets seines besonderen Interesses zu erfreuen. Mit Giulini ist ein wahrhafter Mäzen der Kunst dahingegangen.

Der Komponist *Hugo Hirsch* ist am 16. August im Alter von 77 Jahren in Berlin gestorben. Viele seiner Operetten und Revuen wurden zwischen 1913 und 1933 in Berlin uraufgeführt, darunter „Der blonde Traum“, „Der Fürst von Pappenheim“ und „Die tolle Lola“.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Neue Musikerbiographien

Paula Rehberg: „Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens.“ Mit einem Beitrag von Gerhard Nestler (Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart 1961, 728 Seiten, 34,—DM).

Zu Franz Liszts 150. Geburtstag und 75. Todestag, die beide in das Jahr 1961 fallen, legt Paula Rehberg eine umfassende Biographie vor, die erste nach vier erfolgreichen Arbeiten, die sie ohne die Mitarbeit ihres 1957 verstorbenen Lebensgefährten abschließen mußte. Auf 500 Seiten ist das Leben Liszts dargestellt, samt den so vielfältigen Einflüssen, die er aufnahm und die von ihm ausgegangen sind.

Bei dem Fortschreiten der Musikwissenschaft ist es üblich und nötig geworden, in jeder Generation die Bilder der großen Meister der Musik neu zu zeichnen. Aus der Fülle der Liszt-Literatur heben sich Lina Ramanns und Peter Raabes Arbeiten heraus, die 1880 bis 1894 bzw. 1931 erschienen. Während Lina Ramanns Buch, das noch aus dem persönlichen Umgang mit Liszt profitierte, heute stark verblaßt ist, ist Raabes Werk immer noch eine Grundlage für jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Liszt. Verglichen mit diesen Maßstäben, kann sich das vorliegende Buch durchaus sehen lassen, ja, in der Flüssigkeit der biographischen Darstellung übertrifft es sogar Raabe. Paula Rehberg beschränkt sich auf die Schilderung des Lebens und nennt nur kurz die musikalischen Hauptwerke, um ihren Ort anzudeuten. Sehr plastisch treten die Beziehungen Liszts in seinen engsten persönlichen Bindungen heraus, besonders zu der Gräfin d'Agoult, ihren gemeinsamen Kindern, zu Bülow und Wagner, der Fürstin Sayn-Wittgenstein. Briefwechsel, Kritiken und zeitgenössische Stimmen sind reichlich zitiert. Aber auch Persönlichkeiten, die zu Liszt nur in kürzere Beziehungen traten, sind mit mancher interessanten Bemerkung bedacht, so Lola Montez (S. 166), der lange wenig berücksichtigte Ludwig Meinardus mit seiner Selbstbiographie (S. 302), Gottschalg (S. 304), Gottfried Keller (S. 317), Rossini (S. 403) und Nietzsche (S. 449). Die Gewichte sind gut und glücklich verteilt, so daß ein ebenso lebensvolles wie gründlich abgewogenes Lebensbild entstanden ist.

Wenn nun einige Anmerkungen gemacht und einige Fragezeichen gesetzt werden, so tut das dem Ganzen keinen Abbruch. So sucht man nach einem Beleg, der die hier dargestellte enge Verbindung des Herwegh-Liedes „Ich möchte hingehn wie das Abendrot“ zu Liszts Begegnung mit seiner Jugendliebe Caroline de St. Cricq 1844 sichert (S. 29/30). Im Paganini-Erlebnis fehlt der Hinweis auf die wichtige und von Raabe erstmals richtig datierte „Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette“ von 1832, die im Werkverzeichnis übrigens unglücklich unter den Bearbeitungen genannt ist (S. 646). Die Erwähnung von „Pensée des morts“ (S. 72) ist in dem Zusammenhang mißverständ-

lich. Es handelt sich hier um das Stück „Harmonies poétiques et religieuses“, das erst in der Umarbeitung und bei seiner Aufnahme in die jetzt mit diesem Titel belegte Sammlung (1853 erschienen) die Bezeichnung „Pensée des morts“ bekam. Die Fassung mit Orchester ist wohl nicht fertiggestellt worden. Das Stück in seiner Fassung von 1834 ist übrigens in Band II der Liszt Society Publications neu veröffentlicht. Zu der interessanten Vermutung, daß sich Liszt schon 1839 mit dem Gedanken getragen habe, sich eine Stellung als Orchesterleiter in Deutschland zu suchen (S. 111), würde man gerne mehr wissen. Das „Concerto pathétique“ gehört kaum zu den „berühmten unter Liszts Klavierwerken“ (S. 158). Unglücklich ist die Wortschöpfung „Werknotation“ (S. 267).

Das Werk Liszts wird von Gerhard Nestler auf weniger als 100 Seiten behandelt — bei Raabe füllen Leben und Schaffen je einen gleichstarken Band. Diese Bemessung erlaubt kein Eingehen auf alle nennenswerten Kompositionen, aber die Art der Darstellung entschädigt weitaus für den geringen Umfang. Im ersten Teil (S. 514 bis 566) untersucht Nestler das Werk Liszts unter den Kategorien Klang, Form und Ausdruck. Neben umfangreichen literarischen Zeugnissen und zahlreichen Einzelbeobachtungen an der Musik Liszts geben die knappen Analysen der zentralen Werke h-Moll-Sonate (S. 543 ff.) und „Les Préludes“ (S. 545 f.) eine gute Fundierung. Der Hinweis auf das bei Liszt überall wirkende Prinzip des Variierens und auf die Verbindung zur klassischen thematischen Arbeit, insbesondere Beethovens, treffen wesentliche Punkte. Geradezu faszinierend ist Nestlers zweiter Teil der Darstellung (S. 566 ff.), der Liszts neuerdings stärker beachtetes Spätwerk in den Mittelpunkt rückt und durch Parallelen zu Skriabin, Messiaen und Bartók in aktuellste Bereiche vorstößt. Das alles gibt dem Beitrag Nestlers den Rang eines wertvollen, höchst originellen Essays.

Mit etwa 130 Seiten ist der Anhang des Buches gut bedacht, der sich in Erläuterungen zum Text (an Stelle von Fußnoten), eine übersichtliche Lebenschronik, ein Verzeichnis der Werke, je ein Namen-, Werk- und Sachregister sowie Quellen-nachweise und Bibliographie gliedert. Das Namenregister gibt neben Lebensdaten eine Berufs- oder Familienbeziehungsangabe und bietet damit eine ausgezeichnete und schnelle Information, bis hin zu den zitierten lebenden Musikschriftstellern, so daß der Leser bei der Lektüre fast auf ein Handlexikon verzichten kann. Die Werkübersicht ist durchaus brauchbar, wenn sie auch die von Raabe nicht zu ersetzen vermag. Fraglich ist, ob die Gliederung der Klavierwerke in Frühwerke, Studienwerke, Sammlungen und einzelne Klavierkompositionen zweckmäßig ist. Wertvoll sind die Angaben über die Neuveröffentlichungen der jüngsten Vergangenheit, besonders in England, Ungarn und Rußland. (Das Sigel ELG für „Englische Lisztgesellschaft“ statt richtig The Liszt Society ist ungeschickt. Das Sachregister gibt genügend

Auskunft, man muß es allerdings jeweils ganz durchlesen, um etwas zu finden, denn wer ist schon auf so merkwürdig formulierte Schlagworte gefaßt wie „Ausstrahlungskraft Liszts“, „Beeinflussung, erfahrene musikalische“, „Fortschreitungen (musikalische Chopins)“, „Kompositorische Auswirkung Liszts“ und „Scheidungs- und Heiratsangelegenheit der Fürstin v. Wittgenstein“? Christerns schmales, aber wegen des frühen Erscheinungsdatums und der merkwürdigen Werkzählung wichtiges Bändchen ist (S. 149) erwähnt, fehlt jedoch im Literaturverzeichnis (Christern, Franz Liszt, Hamburg und Leipzig 1841). Zu Busonis wertvollem Aufsatz würde sicher mancher gerne den Nachweis zum Originaldruck wissen: er erschien im 27. Jahrgang der Allgemeinen Musikzeitung 1900, S. 457 ff., 506 ff., 584 ff.

Für alle, die sich mit der faszinierenden Persönlichkeit Franz Liszts befassen wollen, liegt hier eine gute Auskunftsquelle vor, die gleichzeitig in die Musik des 19. Jahrhunderts an einem Brennpunkt einführt. Das Buch ist in schönem Druck erschienen und sorgfältig ausgestattet.

Zdenko von Kraft: „Große Musiker. Berühmte Tonsetzer als Menschen“ (J. F. Lehmann Verlag, München 1961, 394 Seiten mit 41 Abbildungen, Ganzleinen 28,— DM).

Ein Bild beispielsweise Liszts auf acht Seiten zu erstellen, erfordert andere Maßstäbe und andere Techniken, als eine umfängliche Biographie sie verwendet. Es verlangt Raffungen, Verallgemeinerungen, auch Vergrößerungen, schlaglichtartiges Beleuchten einzelner Situationen. Diese Mittel sind in Zdenko von Krafts Buch virtuos angewandt, dazu sind Anekdoten in die Darstellung verwoben und — wie bei Liszt — ist die Rückblende benutzt. So ziehen die großen Musiker in farbig bewegter Reihe an uns vorüber, auch sie neben ihrer künstlerischen Arbeit oft in enge irdische Kreise verstrickt.

Es ist die von Autor und Verlag selbstgestellte Aufgabe, die Atmosphäre einzufangen, und sie ist oft mit gutem Geschick gelöst. „Dies Buch erhebt“ zwar „nicht den Anspruch, eine Spielart getarnter Musikgeschichte zu sein“, aber das Knochengerüst für ein Musikerbildnis bilden immer die unverrückbaren biographischen Daten, die genaue Zitierung seiner Werke und die richtige Zeichnung seiner Umwelt. So ist es schade, daß dieses interessante Buch neben manch treffender Bemerkung eine doch beträchtliche Zahl von kleineren und größeren Versehen enthält. Eine unverbindliche Auswahl sei in Stichworten genannt. Zunächst noch einmal zu Liszt: Busoni war nicht sein persönlicher Schüler; die Pariser nannten ihn „le petit Litz“ (eben nicht „Liszt“!); er kehrte nicht 1839 nach Paris zurück und „erweiterte seine Triumphe“; sein Förderer hieß richtig Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Bei einem Streifzug durch die fast 400 Seiten fallen noch einige falsche Namen auf, von denen hier nur die berichtigten Formen angegeben seien: Guido von Arezzo (S. 16 und im Namenverzeichnis), Ingegneri (S. 33), Gängeviertel in Hamburg (S. 272), Chickering (S. 308), Windischgrätz (S. 326 und 333), Järnefelt (S. 363). Chopin hat nie mit Vornamen

Friedrich Franz geheißen. S. 273 ist die „Neue Zeitschrift (nicht Zeitung) für Musik“ gemeint. Brahms' berühmte 4. Symphonie steht in e-Moll. Die Schalmei kann sich nicht „zur Flöte veredeln“ (S. 17), weil sie eben kein Flöten-, sondern ein Rohrblattinstrument ist.

Ein „Präludium“ streift in großen Zügen die Anfänge der Musik und ihre Geschichte bis zu der Zeit, in der das Buch mit Palestrina, Lasso, Monteverdi und Schütz einsetzt. Das Schwergewicht liegt in der neueren Zeit: das 18. Jahrhundert ist mit Bach, Händel, Gluck, Haydn und Mozart vertreten, für das Jahrhundert von Beethoven bis Reger sind 32 Komponisten ausgewählt.

Die Sprache ist von journalistischer Gewandtheit, dabei auch derb zupackend, ja sie geht bisweilen bis hart an die Grenze des guten Geschmacks. (Eugen d'Albert: „Es sind schöne, wohleingerichtete Zelte, die er für sich und seine Lebensgefährten aufschlägt; aber es sind nur Campingplätze, die er wieder verläßt, sobald sie ausgewohnt sind.“ — „Knapp zwanzigjährig, eröffnet . . . d'Albert den Totentanz seiner Liebesträume.“)


Das auf Kunstdruckpapier gedruckte Buch bringt zu jedem Lebensbild das Porträt des Musikers mit dem Faksimile der Unterschrift. Gut ist, daß die Bilder zum Teil auch im Text kommentiert werden. (Palestrina, E. T. A. Hoffmann, Brahms, Mussorgsky). — Eine anregende Lektüre für den in der Musikgeschichte Gefestigten oder den Liebhaber und Lernenden, der daneben eine „richtige“ Musikgeschichte oder ein gutes Nachschlagewerk benutzt.

Bernhard Hansen

K. H. Ruppel: „Musik in unserer Zeit. Eine Bilanz von zehn Jahren“. (Prestel-Verlag, München, 1960. 300 S., 18,50 DM.)

Ein abgelaufenes Dezenennium verführt dazu, Bilanz zu machen: Dies Buch ist eine Auswahl aus den Kritiken, die K. H. Ruppel in den Jahren 1950 bis 1960 geschrieben hat, vermehrt um einige Aufsätze allgemeiner Betrachtung der musikalischen Situation. Hinter diesen zehn Jahren stehen freilich eine kritische Erfahrung aus vier Lebensjahrzehnten des Autors sowie das Intermezzo der Bühnenpraxis als Schauspielregisseur des Württembergischen Staatstheaters, das eben beendet war, als sich Ruppels Interesse vornehmlich der Betrachtung des europäischen Musiklebens zuwandte.

Wenn man von einem Kritiker fordert, er möge sein Augenmerk in gleichem Maße auf Werk, Interpret und Publikum richten, dann ist K. H. Ruppel diese Verbindung in einer besonders glücklichen Weise gelungen: Dank einer umfassenden Bildung, die ihm auch von den Schwesterkünsten der Musik her die Weite des Blickes sichert, und dank einer kultivierten Feder, die den Reiz des

Neu! WALTER GERWIG
DAS SPIEL DER LAUTENINSTRUMENTE
Spielbuch 9: Spiel zu zweit DM 3,—
(G. Ph. Telemann, Sonata 6) für 2 Lauteninstrumente.
Spielbuch 10: Rosenmüller, Eine Studentenmusik
für 2 Blockflöten u. 3 Lauteninstr. (B. c. ad lib.) DM 3,80
ROBERT LIENAU  BERLIN-LICHTERFELDE

Carl Friedrich Zelter: Lieder

Ich denke dein

Friederike Brun

Andantino

1. Ich den - ke dein, wenn sich im Blü - ten -
2. Ich den - ke dein, wenn sich das Welt - meer

re - - - gen der Früh - ling malt und wenn des
tö - - - nend gen Him - mel hebt und vor der

Som - mers mild ge - reif - ter Se - - - gen in Äh - ren -
Wo - gen Wut das U - fer stöh - - - nend zu - rük - ke -

strahlt.
bebt.

3. Ich denke dein, wenn sich der Abgrund rötend
Im Hain verliert
Und Philomelens Klage leise flötend
Die Seele rührt.

4. Beim trüben Lampenschein, in bitterm Leiden
Gedacht ich dein,
Die bange Seele flehte, nah am Scheiden:
Gedenke mein!

5. Ich denke dein, bis wehende Cypressen
Mein Grab umzieln,
Und auch in Tempe's Hain soll unvergessen
Dein Name blühen!

Copyright 1932 by B. Schott's Söhne, Mainz *

Aus: Carl Friedrich Zelter, 50 Lieder für eine Singstimme und Klavier · Herausgegeben von Ludwig Landshoff

Edition Schott 115 · DM 6.50

Nähe des Geliebten

Andantino

1. Ich den - ke_ dein, ich den - ke_ dein, wenn mir der Son - ne_ Schimmer vom

2. hö - re_ dich, ich hö - re_ dich, wenn dort mit dump - fem_ Rau - schen die

p

Mee - re_ strahlt, ich den - ke_ dein, wenn sich des

Wel - le_ steigt. Im stil - len_ Hai - ne geh ich

mf *p*

Mon - des_ Flim - mer in Quel - len malt. Ich

oft_ zu_ lau - schen, wenn al - les schweigt. Ich

un poco rit. *a tempo* *f*

fe - he_ dich, ich fe - he_ dich, wenn auf dem fer - nen_ We - ge der
 bin_ bei dir, ich bin_ bei_ dir, du seist auch noch_ so_ fer - ne, du

p

Staub_ lich hebt, in tie - fer_ Nacht, wenn auf dem
 bist_ mir nah! Die Son - - ne_ sinkt, bald leuchten

mf *p*

schma - len_ Ste - ge der Wand - rer bebt, 2. Ich
 mir_ die_ Ster - ne. O wärst_ du_ da!

un poco rit. *a tempo* *f* *un poco rit.* *a tempo*

Feuilletonistischen dem kritischen Anspruch dienstbar zu machen weiß. Dieses Jahrzehnt, in dem sich das europäische Musikleben nach den Erschütterungen des zweiten Weltkrieges wieder konsolidierte, in dem sich neue Tendenzen abzuzeichnen und durchzusetzen begannen, fordert zur mehrschichtigen Kritik, zur Betrachtung der künstlerischen wie gesellschaftlichen Voraussetzungen und Entwicklungen heraus. Man lese Ruppels Berichte über die europäischen Festspiele, über Galaabende in Paris und in der Mailänder Scala, über die Wiener und Münchener Oper und man wird erfahren, wie genau er die Akzente zu setzen weiß und sich nie zum Nachteil des künstlerischen Ereignisses an soziologische Zerrbilder verliert.

Von eh und je hat K. H. Ruppel seinen festen Leserkreis, wie eine Theatergattung ihr spezifisches Publikum. Was so viele an seine Darstellungsart fesselt, ist die Gabe, sozusagen vom Eindruck des Publikums auszugehen, von der stets glänzenden Schilderung des Ereignisses die vertracktesten Aus-

einandersetzungen anzulegen. Wenn einer für sein Publikum schreibt, weit mehr als für den des Urteils begierigen Künstler, dann K. H. Ruppel. Mit dieser Gabe hat er gerade der Neuen Musik manch unschätzbaren Dienst erwiesen, indem er Verständnis weckte und aus eigener sicherer Position Grenzen absteckte.

Das Theater ist Ruppels eigenste Domäne. Man muß auf die beiden grundlegenden Arbeiten „Oper als Regietheater“ und „Die literarische Wendung der Oper“ verweisen, in denen die Tendenzen des musikalischen Theaters, aus den zwanziger Jahren hergeleitet, in unserer Gegenwart dargestellt werden. Die trefflichsten Kommentare dazu sind dann Ruppels Besprechungen der Opernuraufführungen, deren kaum eine er in diesen Jahren versäumt hat. Hier erweist sich dann auch der Wert der Publikation als zuverlässige Zeitchronik, und nebenbei auch als Erinnerungsbuch für den, der Ruppels künstlerische Erlebnisse teilen durfte.

Ernst Thomas

Noten- beilage

Lieder von Carl Friedrich Zelter

Die beste Möglichkeit einer Revision des Bildes, das man gemeinhin von Zelters Musik hat, ist eine Beschäftigung mit seinen Liedern. Man begreift auf einmal, weshalb Goethe diese Vertonungen seiner Gedichte so sehr schätzte: sie sind wirklich aus dem Geist der Zeit heraus entstanden. Zelter geht am Text entlang, er erfährt intuitiv, aber er legt selbst kaum ausdeutende Momente in seine Musik. Zelter bevorzugt in seinen Liedern die strophische Form, das bedeutet, daß die Melodie so angelegt sein muß, daß sie allen Strophen gerecht wird. In dieser Beziehung berührt sich das Zeltersche Strophenlied mit dem Volkslied. Tatsächlich ist ja auch ein Lied wie „Der König in Thule“ zum Volkslied geworden.

Wir wissen, daß das Goethesche Gedicht „Nähe des Geliebten“ seine Entstehung dem Lied „Ich denke dein“ von Friederike Brun in der Vertonung von Zelter verdankt. Goethe war von diesen Versen so begeistert, daß er sie „neu faßte“. Zelter fügt hier in den einzelnen Strophen kleine Varianten ein, die zwar nicht einschneidend sind, aber das Bild doch leicht verändern. Dem Inhalt entsprechend, sind die Varianten innerhalb der letzten Strophe am ausdrucksvollsten.

Das frühere Lied „Ich denke dein“ ist in Begleitung und Struktur einfacher gehalten, weist keine melodischen Varianten auf, ist aber gerade deshalb von besonderer Eindringlichkeit.

I. S.

Außer unserer Notenbeilage „Carl Friedrich Zelter – Lieder“ sind diesem Heft Prospekte des Artemis-Verlages, Zürich-Stuttgart, und des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ – seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,- DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. – Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. – Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. – Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 24343. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. – Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. – Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut Preisliste Nr. 3 vom 1. 9. 1961 1/16 Seite = 28,- DM, 1/1 Seite = 400,- DM. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 320 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. – Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,25 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,- (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Singen und Instrument

Nachwort zur Jahresversammlung 1961 des Verbandes der Singschulen

Im Mittelpunkt der diesjährigen Jahreshauptversammlung des Verbandes der Singschulen im Ludwigsbau zu Augsburg stand die Begegnung der beiden großen, sich um die musikalische Erziehung der Jugend mühenden Vereinigungen: des Verbandes der Singschulen und des Verbandes der Volksmusikschulen.

Daß die Bedeutung eines gemeinsamen Gesprächs, die Tragweite der zu behandelnden Fragen auf beiden Seiten richtig eingeschätzt worden war, mag daraus offenkundig werden, daß der die Versammlung eröffnende Vorsitzende des Verbandes der Singschulen, Oberstudiendirektor Josef Lautenbacher, neben den zahlreich erschienenen Vertretern der Singschulen und den Vorsitzenden des Verbandes der Jugendmusikschulen, Herrn Dr. Twittenhoff, sowie die Herren Professor Gebhard, Büchtger, Müllenberg begrüßen konnte. Mit besonderer Freude und Genugtuung nahm die Versammlung Kenntnis von der Anwesenheit von Herrn Regierungsdirektor Dr. Stümmer als Vertreter des Bayrischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus und Herrn Stadtschulrat Dr. Nübling, dem Schulreferenten der Stadt Augsburg.

„Unsere heutige Begegnung dient der Klarstellung der gemeinsamen Probleme in der Jugendmusikerziehung. Musik und Gesang sind ein Lebensfaktor der Schule, der Gemeinden, des ganzen Volkes. Die Erhaltung und Stärkung dieser Lebenskräfte erfordert unsere gemeinsame Arbeit.“

Mit dieser Feststellung umriß Oberstudiendirektor Lautenbacher zu Beginn seines Referats das Ziel der Aussprache, die allgemeine Notwendigkeit eines fruchtbaren Zusammenwirkens aller Jugendmusikerzieher.

„Wir sehen die Jugendmusikarbeit von der grundlegenden Arbeit Albert Greiners her und empfinden diese Ordnung seit 56 Jahren als segensreich. Primäre organische Musikerziehung heißt für uns Singen lernen, nicht bloße Vermittlung von Liedern, heißt aktive Erziehung, Bewußtmachen der Stimmfunktion, musikalische und rhythmische Bildung von der Stimme her. Für das durchschnittlich begabte Kind ist dies der natürliche, organische Weg.“

Daß auch andernorts diese Grundgedanken Albert Greiners anerkannt werden, belegte er mit Zitaten aus Vergangenheit und Gegenwart. Er konnte auch auf Berichte über die musikalische Erziehung der Kinder in Ungarn hinweisen, wo die Gesangs- und Musikpflege in den Volksschulen einen breiten Raum innerhalb des Gesamtbildungsplanes einnimmt. Die allgemein bekannten Notzustände in unserem Chor-

wesen, der fehlende Antrieb, sich der Chorpflege zu widmen, beauftragt die Singschulen geradezu, auf diesem Sektor für ein Weiterleben zu sorgen. Doch kann ein solcher Auftrag nicht durch Organisation gelöst werden, sondern nur auf dem Wege gründlicher Erziehungsarbeit. Stimmbildung muß mit der gleichen Intensität betrieben werden wie die Arbeit auf dem Instrument. „Leider“, so stellte Oberstudiendirektor Lautenbacher fest, „ist diese intensive, Geduld und große Sachkenntnis erfordernde Arbeit vielerorten nicht erwünscht.“ Als eine betrübliche und sehr bedenkliche Erscheinung bezeichnete er den fast völligen Ausfall der Volksschullehrkräfte auf dem Sektor der stimmlichen und gesanglichen Erziehungsarbeit.

Die Erkenntnis von der Notwendigkeit gemeinsamer Bemühungen bei Schule, Eltern und Behörden formulierte sich zuletzt in dem Antrag, daß sich Singschulen und Jugendmusikschulen zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden, daß ein erster Schritt getan werde, wenigstens im bayrischen Raum eine Arbeitsgemeinschaft zu bilden.

Das Ergebnis einer kurzen Besprechung war die Bildung eines Ausschusses, dem je zwei Vertreter der beiden Institutionen angehören sollen.

Es wurden benannt: seitens der Singschulen:

Oberstudiendirektor *Josef Lautenbacher*,
Direktor der Albert-Greiner-Singschule Augsburg,
Chordirektor *Ludwig Hahn*,
Direktor der städtischen Singschule Kaufbeuren;

seitens der Jugendmusikschulen:

Fritz Büchtger,
Leiter der Jugendmusikschule München,
Walter Müllenberg,
Leiter des Musiklehrinstituts Lindau.

Alle vier Herren erklärten sich zur Mitarbeit bereit, so daß es möglich war, eine erste Ausschußsitzung zum Anfang des beginnenden Schuljahrs 1961/62 festzulegen.

„Zusammenarbeit ist das Gebot der Stunde. Wir müssen alle verfügbaren Kräfte einsetzen, um der großen Gefahr zu begegnen, in der unsere Musikerziehung schwebt.“ Diese von Dr. Twittenhoff geprägten Sätze bildeten das Grundmotiv einer sich anschließenden regen allgemeinen Aussprache, in der dieser Leitgedanke immer wieder aufklang, sei es in der Betonung der gemeinsamen Verantwortung oder vom Negativen her gesehen, als Warnung vor einer verhängnisvollen Typisierung: instrumentale sängerische Erziehung.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Nicht: Singen *oder* Instrumentalspiel, sondern: Musizieren mit Stimme *und* Instrument! So muß die Formel lauten für eine ganzheitliche musikalische Erziehung, wobei dem Singen die Funktion als organisches Grundelement zuzuerkennen ist.

Wie glücklich sich diese beiden Faktoren ergänzen, wie sie sich gegenseitig befruchten, bestätigt sich überall dort, wo Instrumentalkurse aus der Singschule herausgewachsen sind und die lebendige Bindung an ihren Ursprung gewahrt haben, die in besonders günstig gelagerten Fällen, wie z. B. bei den Volksmusikkursen der Stadt Augsburg, schon dadurch gefestigt ist, daß verschiedene Lehrkräfte an beiden Instituten mitarbeiten.

Und wie hier in einzelnen Fällen eine Bindung als segensreich erweist, so ist ohne Zweifel eine vertrauensvolle Zusammenarbeit auf der breiten Basis der zwei großen Verbände eine nicht zu unterschätzende Hilfe in der Lösung der gewaltigen Aufgaben, die uns die Jugendmusikerziehung als einer der wichtigsten Zweige der Volksbildung überhaupt stellt.

Daß wir Musikerzieher in unserem Bemühen nicht ganz auf uns allein gestellt sind, sondern daß wir mit der wohlwollenden Unterstützung der staatlichen Behörde rechnen dürfen, vernahmen wir mit Genugtuung und Freude aus den Worten des Vertreters des Bayrischen Kultusministeriums, dessen Plan und Wunsch es ist, daß die neugeschaffene Arbeitsgemeinschaft zwischen dem Verband der Jugendmusikschulen und dem Verband der Singschulen in Bayern das Organ sei, welches die Fragen der musischen Erziehung unserer Jugend vorantreibt.

Eine große, verantwortungsvolle Aufgabe — wert unseres gemeinsamen Einsatzes! *Karl Zeller*

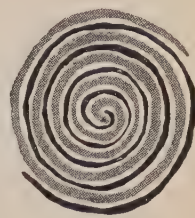
JUNGESANGSBERICHTE 1961

NÜRNBERG. Die Singschule der Stadt Nürnberg hielt ihren Jungesang 1961 mit drei Veranstaltungen mit wechselndem Programm. Ausführende waren 2800 Schüler der Singschule, Mitglieder des Städtischen Orchesters und des Fränkischen Landesorchesters, am Flügel Otto Kapperer und Gudrun Geschwinde. Die Gesamtleitung hatte Direktor Ludwig Gebhard.

Das Sonntagskonzert begann mit der frischen „Frühlingsfahrt“ von Hermann Erdlen mit dem Nürnberger Kammer-Akkordeonorchester Willi Münch unter Leitung von Werner Berg, der auch die zweite Gruppe „Heiterer Alltag“ von Helmut Kemnitz zu einem durchschlagenden Erfolg führte. Margit Heidecker brachte mit großem Geschick „Lustige, kleine Spielstücke“ und „Das Märchen vom dicken, fetten Pfannkuchen“ von Hans Coenen, Stücke, die von den Kleinen stärkste musikalische und stimmliche Konzentration erfordern, zu gutem Klingen. Ebenso konnte sie mit den „Nürnberger Kinderländler“ von Direktor a. D. Waldemar Klink, der vom Publikum begeistert empfangen wurde, großen Erfolg erringen. Viel Beifall fand der Liederzyklus „Kommt mit, wohin die Freude zieht“ von Hans Backer, der sein Werk selbst dirigierte.

Der im Aufbau befindliche Jugendchor brachte unter Leitung von Direktor Ludwig Gebhard „Kirmes“, ein Werk seines Bruders Hans, musikalisch und stimmlich zu vorbildlicher Wiedergabe.

Zum Abschluß wurden die Zuhörer mitsingend in ein Chorrondo „Freut euch des Lebens“ einbezogen, das der Komponist, Direktor Ludwig Gebhard, zu erfolgreicher Uraufführung brachte und damit den Gedanken des aktiven Musizierens auf breitester Basis praktizierte.



musica schallplatte

Die Schallplattenzeitschrift des anspruchsvollen Schallplattenfreundes.
Besprechungen von Neuerscheinungen.
Grundsätzliche Beiträge.
Aktuelle Nachrichten.
6 Hefte kosten jährlich DM 4,80
Einzelheft DM —,80
Probeheft kostenlos.

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel

BERLINER STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen
Instituts der Freien Universität Berlin

Band 1 Arno Forchert

Das Spätwerk des Michael Praetorius

Italienische und deutsche Stilbegegnung.
X/240 Seiten mit 136 Notenbeispielen.

Leinen 18,—

EM 1451

Neu:

Band 2 Erika Gessner

Samuel Scheidts geistliche Konzerte

Ein Beitrag zur Geschichte der Gattung.
216 Seiten mit 89 Notenbeispielen und
9 Tabellen im Anhang.

Leinen 28,—

EM 1452

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSEE



IN ALLER WELT

NEUPERT

**KLAVICHORDE · SPINETTE
CEMBALI · HAMMERFLÜGEL**

BAMBERG · NURNBERG

Musik · Theater · Tanz · Film

Rembrandt-Reihe

Jeder Band 64 Seiten mit 30–40 Abbildungen DM 5,80

- 1 Herbert Pfeiffer, **Paul Wegener**
- 2 Ludwig Berger, **Käthe Dorsch**
- 3 Friedrich Luft, **Gustaf Gründgens**
- 4 Joachim Weno, **Lilli Palmer**
- 5 Gabor Orban, **Gisela Deege**
- 6 H. H. Kellermann, **Gert Reinholm**
- 7 Friedrich Luft, **Charles Chaplin**
- 8 Carl G. Simon, **Jean Cocteau's Filme**
- 9 Ludwig Berger, **Ernst Schröder**
- 10 Friedrich Herzfeld, **Dietrich Fischer-Dieskau**
- 11 Hilde Spiel, **Sir Laurence Olivier**
- 12 Manfred Barthel, **Heinz Rühmann**
- 13 Herbert Ihering, **Bertolt Brecht und das Theater**
- 14 Oskar Maurus Fontana, **Paula Wessely**
- 15 Reinold E. Thiel, **Puppen- und Zeichenfilm**
- 16 Horst Koegler, **Das Bolschoi-Ballett**
- 17 Friedrich Herzfeld, **Herbert v. Karajan**
- 18 Friedrich Herzfeld, **Maria Callas**
- 19 Horst Koegler, **Modernes Ballett in Amerika**
- 20 Hans Knudsen, **O. E. Hasse**
- 21 Hugo Zehder, **Ernst Deutsch**
- 22 Friedrich Herzfeld, **Das Neue Bayreuth**
- 23 Friedrich Herzfeld, **Berliner Philharmoniker**
- 24 Klaus Geitel, **Ballettzentrum Paris**
- 25 Arthur Maria Rabenalt, **Tanz und Film**
- 26 Herbert Pfeiffer, **Berlin – zwanziger Jahre**
- 27 Rolf Italiaander, **Tanz in Afrika**
- 28 Artur Holde, **Bruno Walter**
- 29 Karla Höcker, **Erna Berger**
- 30 Klaus Geitel, **Ballett vor der Premiere**
- 31 Artur Holde, **Leonard Bernstein**
- 32 Walter Panofsky, **Renata Tebaldi**
- 33 Klaus J. Lemmer, **Primaballerinen**
- 34 Dieter E. Schmidt, **Chanson de Paris**
- 35 Friedrich Herzfeld, **Igor Strawinsky**
- 36 Artur Holde, **Metropolitan Opera**

Rembrandt Verlag Berlin

Süddeutsche Konzertagentur übernimmt:

1. Eine begrenzte Anzahl Künstler
2. Eigene Künstler-Korrespondenz (als Sekretariat)

Zuschriften unter M 994 an den Verlag erbeten.

Fachlehrer (26 Jahre)

abgeschlossene Gesangsausbildung, möchte hübsche, junge Dame zwecks späterer Heirat kennenlernen. Bedingung: gute Beherrschung des Klavierspiels, insbesondere der Kunstliedbegleitung; religiöse Ungebundenheit. Bei evtl. Anfragen von Ausländerinnen ist Bedingung, daß sie die deutsche Sprache beherrschen.

Zuschriften unter M 987 an den Verlag erbeten.

PAISTE-Cymbals

Bewährte Namen in aller Welt

„PAISTE-Super“ Goldbronze

„STAMBUL“ · „STANDARD“

türk. und chin. Art

Verlangen Sie ausführliche Prospekte
bei Ihrem Fachhändler oder direkt bei uns

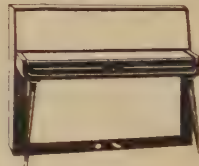
M. M. PAISTE & SOHN KG · RENDSBURG

Postfach 349

Bevor Sie ein Klavier erwerben,
spielen Sie erst ein

Weiss-Piano

Unverbindlicher
Vertreternach-
weis für ganz
West-
deutschland.



Dieses tonlich
hervorragende
Klavier
wird Sie
begeistern.

Paul Weiss, Klavierfabrik

Spaichingen/Würt., Tel. 386/7

**ALTE UND NEUE
MEISTER-GEIGEN**

Bogen, Etais, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente



GENUSSLICH und kritisch zugleich betrachten, betasten, beurteilen diese Kunstfreunde – kaum wagt man, sie so zu nennen – die Broschen und Ringe, die Miniaturen, Gemmen und Kameen, die sie aus dem Kasten voller Geschmeide herausgesucht haben. – Selbst wenn die Physiognomien, die Boilly hier festgehalten hat, nicht in allen Zügen unseren Vorstellungen von ernsthaften Sammlern und Liebhabern erlesener Kunstwerke entsprechen, so zeigen sie doch recht lebendig den Eifer, mit dem der Connoisseur auf der Jagd nach Raritäten, nach Occasionen ist. – Daran hat sich seit Boilly's Tagen nichts geändert. Noch

immer erfüllt den passionierten Sammler diese Erregung, wenn er einem seltenen Stück auf der Spur ist – und tiefe Befriedigung stellt sich ein, ist das begehrte Objekt erlangt. Dann wird von neuem geforscht, Antiquitätenhandlungen und Antiquariate werden durchstreift, Auktionskataloge studiert, Sammlerfreunde befragt und welche Möglichkeiten es sonst noch gibt, beispielsweise die interessanten Gesuche und Angebote, die regelmäßig in unseren Wochenend-Ausgaben auf der vorletzten Seite erscheinen: unter der Rubrik

KUNSTHANDEL · ANTIQUITÄTEN

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

FRANKFURT AM MAIN · BÜRSENSTRASSE 2-4

MUSIKALISCHE ZEITFRAGEN

Eine Schriftenreihe, die im Auftrage des Deutschen Musikrates von Professor Dr. Walter Wiora herausgegeben wird.

„Die MUSIKALISCHEN ZEITFRAGEN füllen eine Lücke aus. Warum das so ist, ist schnell beantwortet: weil eine ebenso geschickte Redaktorenhand wie ein verantwortungsbewußter und übersichtlich ordnender Geist zu brennenden musikalischen Zeitfragen sich Mitarbeiter zu verschaffen wußte, die auf ihrem Gebiet Beachtliches zu sagen haben, und weil solche brennenden Fragen jeweils thematisch gebunden zu gründlicher und sogar fast abschließender Antwort gebracht worden sind.“ (Aus einer Besprechung)

Es liegen vor:

Band I Neue Zusammenarbeit im deutschen Musikleben

80 Seiten (vergriffen)

Dieser Band faßt Vorträge und Entschlüsse der Bonner Tagung 1955 zusammen. Er gibt zugleich eine Übersicht über den Aufbau und die bisherige Arbeit des Deutschen Musikrates sowie der ihm eng verbundenen Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege.

Band II Musik im Wandel von Freizeit und Bildung

80 Seiten, DM 4,80

Dieses Heft enthält u. a. Erörterungen und Entschlüsse der UNESCO-Tagung Haltern 1956 sowie Beiträge von Walter Wiora, Felix Oberborbeck, Jörn Thiel, Wilhelm Twittenhoff, Rudolf Holle u. a.

Band III Rundfunk und Hausmusik. Gegensatz oder Ergänzung?

68 Seiten, DM 4,80

Im Mittelpunkt dieses dritten Bandes stehen Referate, die anlässlich der Arbeitstagung „Rundfunk und Hausmusik“ des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik im Oktober 1957 in Kassel gehalten wurden.

Band IV Der deutsche Musikrat 1953–1958

52 Seiten (vergriffen)

In diesem Heft wird umfassend über Entstehung und Aufgabe, den organisatorischen Aufbau, das Arbeitsprogramm und die bisherigen Ergebnisse berichtet.

Band V Friedrich Blume: Was ist Musik?

24 Seiten, DM 2,60

In seinem bereits in zweiter Auflage erschienenen Vortrag „Was ist Musik?“ behandelt Professor Dr. Friedrich Blume auf wissenschaftlicher Grundlage Wesensfragen der Zwölftonmusik und der sogenannten elektronischen Musik. Seine Stellungnahme hat das Gespräch hierüber in Gang gebracht und zu lebhaften Diskussionen geführt.

Band VI Walter Wiora: Komponist und Mitwelt

(in Vorbereitung)

Band VII Das Volkslied heute

86 Seiten, DM 4,80

Das Volkslied heute im Zeitalter der Motorräder und Düsenjäger, der elektronischen Musik, des Schlagers? Über diese Probleme sprechen Walter Wiora, Willi Träder, Gottfried Wolters, Guido Waldmann, Jörn Thiel, Gerd Watkinson u. a. (Referate aus einer Arbeitstagung des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik.) Der einleitende Aufsatz von Walter Wiora unternimmt den Versuch, ein Gesamtbild der heutigen Situation des Volksliedes zu entwerfen.

Band VIII Hans Mersmann: Freiheit und Bindung im künstlerischen Schaffen

24 Seiten, DM 2,60

Der Band gibt einen vielbeachteten Vortrag wieder, den Professor Mersmann im Rahmen der Kasseler Musiktage 1959 gehalten hat. Er gipfelt in dem Satz: „Jedes wahrhaft lebendige Kunstwerk gibt nach den Wurzeln seiner Existenz seine eigene Antwort.“

Band IX Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre

120 Seiten, DM 7,20

Um diesen Fragenkomplex zu erörtern, hat sich im März 1959 ein Kreis von Musikerziehern und Musikforschern aus beiden Teilen Deutschlands und anderen Ländern in Kiel getroffen. Das Heft enthält einen einleitenden Beitrag von Erich Doflein sowie eine Reihe der in Kiel vorgetragenen Referate.

Band X Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft

(in Vorbereitung)

Band XI Musik in Volksschule und Lehrerbildung

110 Seiten, DM 7,20

Der von Kurt Sydow herausgegebene Tagungsbericht über die im Juni 1960 stattgefundene Arbeitstagung „Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung“ umfaßt die Beiträge zu diesem Thema von Hans Mersmann, Felix Messerschmidt, Felix Oberborbeck, Theodor Warner, Toni Grad u. a.

Diese Schriftenreihe wird fortgesetzt.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. – Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Städtisches Konservatorium Osnabrück

Leitung: Direktor Karl Schäfer

Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar f. Privatmusikerzieher, Lehrer an Jugendmusikschulen. Orchesterschule. Chorleiterseminar. Opernschule. Ev. Kirchenmusik. Jugendmusikschule, Meisterkurse, Musica-viva-Konzerte.

Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lehner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lehner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zérah / Orgel, Cembalo: Peppeler / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz / Rhythmische Gymnastik: Raack-Tritschkova / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neysses

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE, GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

Prof. Franziska Martienßen-Lohmann (Meisterklasse Gesang), Kurt Schäfer (Meisterklasse Violine), Franz Beyer (Meisterklasse Viola), Kurt Herzbruch (Meisterklasse Violoncello), Max Martin Stein (Meisterklasse Klavier), Jürg Baur (Kompositions-klasse)

OPERNSCHULE

Darstellungsunterricht: Otto Herbst (Deutsche Oper am Rhein), musikalische Leitung: Walter B. Tuebben

ORCHESTERSCHULE

Dozenten für Blasinstrumente und Schlagzeug: Mitglieder des Düsseldorfer Symphonieorchesters und des Westdeutschen Rundfunks Köln

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend- und Volksmusikschulen

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor (A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film u. Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie
Studiopraxis: Dr. Ludwig Heck (Südwestfunk Baden-Baden)

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:

Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Fischerstraße 110/1, Ruf 44 63 32

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. – Solistenklassen f. Gesang u. allé Instrumentalfächer – Kirchenmusikabteilung – Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) – Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik – Opernabteilung – Schauspielabteilung – Tanzabteilung – Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Theater - Tanz

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei – Tel. 49 24 51 / 53 – gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel – Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass · Cello: Stork · Cembalo: Salling · Komposition: Sehlbach, Reda, D. Schubert · Dirigenten und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke · Allg. Erziehungslehre: Spreen · Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Onkelbach

Seminar für Privatmusiklehrer
Stieglitz

Seminar für rhythm. Erziehung
Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik
Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort
H. Schubert

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell, Schneider

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kritschker, Kolf, Wecking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen)

Abteilung Theater **Oper**

Leitung: Prof. Dressel
Szen. Leitung: Roth
Gesang: Wesselmann, Kaiser-Breme
Einstudierung: Knauer, GMD Winkler · Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt

Opernchorschule
Knauer

Schauspiel

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Traenckner-Cartellieri, Grasses, Mandelartz · Angeschlossen Seminar für Vortragskunst, Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen) · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo) und (Bruno Müller), Dirigieren, Komposition (Wildberger).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Meister- u. Ausbildungsklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusikerzieher mit staatlicher Abschlußprüfung.

Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- u. Orchesterleitung, Opernklasse, Studio für alte Musik, Studio für neue Musik, Kammermusik u. Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaft, Liebhaberklassen und Jugendmusikschule.

Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36,
Telefon: 1 91 61

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel.: 320

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergstraße 3
(3 17 38)

Donaueschinger Musiktage

für zeitgenössische Tonkunst

21. und 22. Oktober 1961

Samstag, 21. Oktober 1961, 17.00 Uhr

KAMMERKONZERT

Mitglieder des Südwestfunkorchesters

Leitung: Hans Rosbaud

Jacques Guyonnet (Schweiz)

Monades 3 für Kammerorchester U

Mátyás Seiber (England)

Permutazioni für Bläserquintett

Peter Schat (Holland)

Entelechie I für 5 Instrumentalgruppen U

Roman Haubenstock-Ramati (Israel)

„Credentials or think, think, lucky“ für Gesang und Instrumente U

Solistin: Cathy Berberian

Pierre Boulez (Frankreich)

Structures pour deux pianos U

Deuxième volume

Yvonne Loriod — Pierre Boulez

Sonntag, 22. Oktober 1961, 11.00 Uhr

Conférence: Die Ordnung der Freiheit — Documenta der Neuen Musik

H. H. Stuckenschmidt

Sonntag, den 22. Oktober 1961, 16.00 Uhr

ORCHESTERKONZERT

Südwestfunkorchester

Leitung: Hans Rosbaud

Solistin: Cathy Berberian, Gesang

György Ligeti (independent)

Atmosphères U

Luciano Berio (Italien)

Epifanie U

Gunther Schuller (USA)

Contrasts für Orchester U

Arnold Schönberg (Österreich)

Variationen für Orchester op. 31

U = Uraufführungen

Änderungen vorbehalten

Auskunft und Kartenbestellung: Geschäftsstelle
der Donaueschinger Musiktage im Städtischen
Kulturamt, Rathaus, Telefon Nr. 30 01 — 30 04

Die von RUDOLF PECHEL herausgegebene

DEUTSCHE RUNDSCHAU

darf nach dem zweiten Weltkrieg das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zur politischen und kulturellen Selbsterkenntnis unseres Volkes einen wertvollen Beitrag geleistet zu haben.

Wenn es die vornehmste Aufgabe einer kulturkritischen Zeitschrift ist, ihre Leser nicht nur zu unterhalten und zu unterrichten, sondern sie auch zur Selbsterkenntnis, zu einer eigenen Urteilsbildung zu erziehen, so hat die DEUTSCHE RUNDSCHAU in ihren letzten Jahrgängen diese Aufgabe in vorbildlicher Weise erfüllt.

Sowohl in der eigentlichen RUNDSCHAU, die den Leser mit außen- und innenpolitischen, mit sozial- und kulturpolitischen Problemen vertraut macht, wie in der reichhaltigen Auswahl an literarkritischen, philosophischen und schöngeistigen Beiträgen bietet die DEUTSCHE RUNDSCHAU ihren Lesern ein umfassendes Bild unseres gegenwärtigen politischen und geistigen Lebens, immer unter dem Generalaspekt einer radikalen Neubewertung, die wir als Volk und als Mitglied der westlichen Völkerfamilie zu leisten haben, wenn wir nicht an den unbewältigten und unbereinigten Komplexen unserer jüngsten Vergangenheit weiter leiden und, bei aller Prosperität und scheinbaren Gesundheit an der Oberfläche, von der Wurzel her absterben wollen.

SUDWESTFUNK, Baden-Baden 1960

Die DEUTSCHE RUNDSCHAU

Deutschlands älteste politisch-literarische Monatsschrift (87. Jahrgang)

Einzelpreis 2,10 DM; jährlich 18,- DM

In jeder guten Buchhandlung und vom Verlag

DEUTSCHE RUNDSCHAU Baden-Baden N Z, Schloßstr. 8

Zum Singen und Spielen

Kleine Kantaten und Stücke für die Weihnachtszeit

Cesar Bresgen: Es ist ein Ros entsprungen

Eine Weihnachtskantate für gemischte Stimmen und Instrumente (3 Violinen [Bratsche], Baß und Flöte)

Ed. Schott 2920 Partitur DM 3,—
Chorstimme DM —,80
5 Instrumentalstimmen je DM —,60

Eine siebensätzliche, musizierfrohe Weihnachtsmusik, die an keine bestimmte Besetzung gebunden ist. In Schule und Haus leicht aufzuführen.

Robert Bückmann: Kleine Weihnachtskantate

Für eine oder zwei Singstimmen, chorisch oder solistisch, einen Sprecher, Geigen und Blockflöten nach alten Liedern und Chorälen.

Ed. Schott 2923 Partitur DM 3,50
Geigen- und Blockflötenstimme je DM —,90
Chorstimme DM —,50
Textblatt DM —,15

Eine ganz leichte Weihnachtskantate für Kinder- oder Frauenstimmen, die trotz ihrer einfachen technischen und instrumentalen Mittel klanglich von schöner Wirkung ist.

Die Weihnachtsgeschichte

von Carl Orff, Musik von Gunild Keetman.

Als Hörspiel für Kinder entworfen — in verschiedener Darstellung möglich — für Soli, Chor und kleines Orchester (Blockflöten, Streicher, Gitarren und kleines Schlagwerk).

Ed. Schott 3565 DM 3,60
ab 5 Exemplaren je DM 3,—

Text auch in schwäbischer, plattdeutscher und flämischer Fassung zum Preise von je DM —,20 lieferbar.

Fritz Reusch: Das Christkindelspiel

Ein Weihnachtsspiel für Kinder zum Singen und Spielen für 1 und 2 Singstimmen mit 2 und 3 Melodie-Instrumenten (Blockflöten oder Geigen), Schlagwerk ad lib., Spielgestaltung von Greta Hahn.

Baustein-Reihe B 113 Sing- und Spielpartitur DM 2,—
ab 5 Exemplaren je DM 1,80

Ein echt kindliches Singspiel, das in der Schule, Jugendgruppen, Kinderheimen oder auch im Kreis der Familie den leider verlorengegangenen uralten Brauch der Kinderweihnacht als Volksspiel wieder neu begründen will.

Hermann Schroeder: Die Weihnachtsgeschichte

für Vorsänger, zweistimmigen Kinderchor und zwei Instrumente (Altflöte, Violine).

Baustein-Reihe B 132 Partitur DM 2,—
Singstimme, 2 Instrumentalstimmen je DM —,60

Das Werk kann von Schulchören aber auch schon von kleineren Klassen sowie von Jugendsingkreisen ohne viel Mühe erarbeitet werden.

Hirtenweihnacht

Fröhliche Hirtenlieder aus Bayern und Österreich zum Singen und Spielen für Blockflöte oder Violine, Gitarre und Orff-Instrumente. Herausgegeben von Sigrid Abel-Struth, Sätze von Günter Bialas.

Baustein-Reihe B 135 Sing- und Spielpartitur DM 3,—
ab 5 Exemplaren je DM 2,70

Die Lieder sind durchweg leicht singbar und daher schon für Grundschulklassen geeignet. Für Sing- und Musizierkreise sind sie eine Quelle interessanten und reizvollen Musiziergutes.

Singt dem Kindelein

Kleine Weihnachtsmusiken für Singstimmen und Instrumente (Blockflöten, Streich-, Zupf- und Blasinstrumente ad lib.) von Cesar Bresgen, Gerhard Maasz, Ilse Sachs und Wilhelm Twittenhoff.

Baustein-Reihe B 118 Sing- und Spielpartitur DM 2,—
ab 5 Exemplaren je DM 1,80

Diese kleinen Weihnachtsmusiken sind für Feiern musizierender Kinder gedacht und erfüllen ihren Sinn dort am schönsten, wo sie in Advents-, Krippen- oder Dreikönigsspiele eingebaut werden.

Singt und spielt zur Weihnacht

Alte und neue Weihnachtslieder mit Instrumentalbegleitung ad lib. von Cesar Bresgen.

Ed. Schott 4870 Sing- und Spielpartitur DM 4,50
ab 5 Exemplaren je DM 4,—

Diese Sammlung ist für das weihnachtliche Musizieren in Schule, Heim und Familie bestimmt. Die Auswahl des Liedgutes bringt neben den bekannten alten und neuen deutschen Weihnachtsliedern auch Proben von Weihnachtsgesängen des gesamteuropäischen Raumes.

Weihnachten mit Johann Sebastian Bach

Kleine Sing- und Spielmusiken in allen möglichen Besetzungen für die Jugend und ihre Freunde in Haus, Heim und Schule (Fritz Jöde).

Ed. Schott 4133 DM 3,50

Friedrich Zipp: Fest und Feier

Kleine Liedkantaten und Instrumentalstücke in einfacher Besetzung.

Baustein-Reihe B 133 Partitur DM 2,70
Violine (Fidel, Cello) DM 1,50
Blockflöte (c' und f') je DM —,90
Stabspiel, Schlagzeug je DM —,75
Singstimme DM 90,—

Das vorliegende Heft mit kleinen Liedkantaten und Instrumentalstücken enthält Musiziergut für mancherlei Anlässe und Gelegenheiten, wie sie sich im Laufe des Jahres, insbesondere in der Schule, darüber hinaus aber auch im Haus und im geselligen Kreis ergeben.

Auf Wunsch senden wir Ihnen unseren Katalog »Weihnachtsmusik zum Singen und Spielen«

B. Schott's Söhne · Mainz